
2/1985
Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
du
Städtephantasien:
Architekturutopien
in der Literatur

2/1985 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du

Druck und Verlag
Conzett + Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag
und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Urs Stahel

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Sekretariat
Christine Alton

Redaktionelle Mitarbeit
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Dr. Vera Graaf, New York
François Grundbacher, Paris
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Paris
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Administration
Susanne Knup
Trudi Syfrig

Papier
Papierfabrik Biberist

Jeder Nachdruck, auch unter Quellenangabe, nur mit ausdrücklicher Bewilligung. Für unverlangte Einsendungen übernimmt die Redaktion keine Verantwortung.

© Copyright 1972 in all countries of the International Copyright Union by Conzett + Huber AG, Zurich

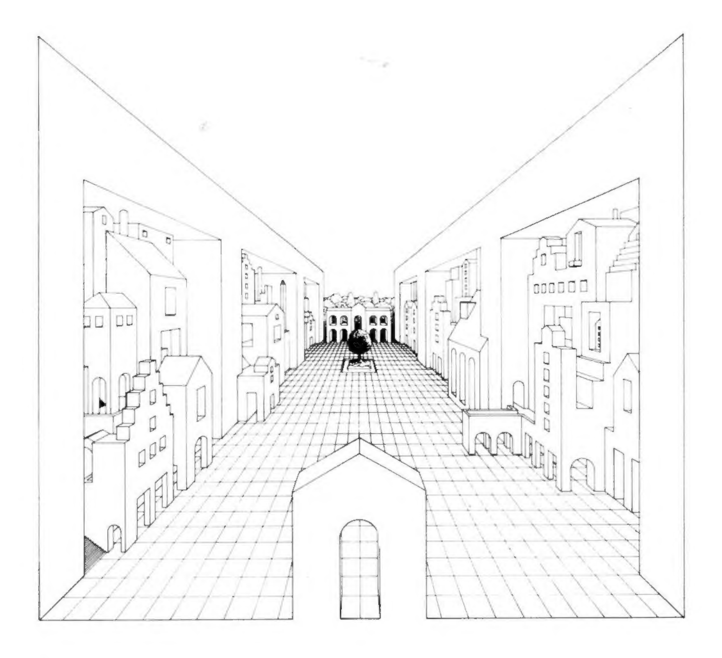
Umschlag

Bauentwurf eines Geschäftshauses für die Grand Central Zone, New York. Graphische Umsetzung: Gartmann + Greber

Die Hoffnung der grossen Städte

Wolfhart Draeger, Chefredaktor

Seit sich aus der Keimzelle fürstlicher Residenzen und bürgerlicher Handelsplätze urbane Dschungellandschaften gebildet haben, die sich - Vorstadt um Vorstadt - ins Land hinausfressen, sind die grossen Metropolen in Verruf geraten. Man spricht von «der Unwirtlichkeit der Städte» und davon, dass sie «unbewohnbar» seien «wie der Mond».
Der Kulturpessimist Oswald Spengler meinte aus der Beobachtung antiker Zivilisationen schliessen zu können, dass der «unheimliche Koloss Weltstadt» immer das Ende einer kulturellen Epoche anzeige. «Der vom Land seelisch gestaltete Kulturmensch wird von seiner eigenen Schöpfung, der Stadt, in Besitz genommen, besessen, zu ihrem Geschöpf, ihrem ausführenden Organ, endlich zu ihrem Opfer gemacht», schrieb er. Dieses atavistische Gefühl, dass die Überwindung des Natürlichen nicht ungestraft bleiben kann, hat seit den Zeiten des Alten Testaments immer wieder zu düsteren Prognosen für das Schicksal der grossen Städte geführt. Angesichts der Überbevölkerung



unseres Planeten und aller sich daraus ergebenden Folgen erscheint vielen Zeitgenossen die Alternative «Zurück zum einfachen Leben oder Untergang der Menschheit» von schicksalhafter Unausweichlichkeit.
Doch wie die alttestamentlichen Propheten mit ihren Vorhersagen keineswegs immer recht behielten (zum Beispiel rettete Gott das sündige Ninive vor dem moralischen Rigorismus seines Dieners Jona, und sogar «die grosse Hure Babylon» entkam dem über sie verhängten Strafgericht und starb an Altersschwäche), so könnten sich auch die Untergangspropheten von heute irren. Trotz katastrophaler Missstände haben unsere Städte ihre Faszination behalten oder - wo sie sie eingebüsst hatten - wiedergewonnen. Erst das «naturferne» Leben der Grossstadt, die Kumulation von Geist und Arbeit, Geld und Macht auf engem Raum ermöglicht die Entstehung einer reichen, freiheitlichen Kultur, die allein in der Lage ist, Therapien für die Krankheiten unserer Zivilisation zu finden. Die Lösungen kommen - wenn überhaupt - aus den Denkfabriken und Laboratorien der Städte; nur hier kann der Reichtum erarbeitet werden, der zur Überwindung von Unwissenheit, Hunger und Armut nötig ist. Die Stadt als Ort, der die Menschen stimuliert, an dem sich ihre Phantasie entzündet, ist das Thema des vorliegenden Heftes. Es beschäftigt sich mit geplanten, nur in der Literatur ausgeführten Bauvorhaben und erlaubt einen Blick auf die «unsichtbaren Städte» des Geistes, deren phantastische Kulissen Ausdruck menschlicher Hoffnungen und Befürchtungen sind. «Den Menschen, der lange durch wilde Gegenden reitet, ergreift Sehnsucht nach einer Stadt», lässt Italo Calvino seinen Marco Polo sagen. Denn die Stadt - so kann man hinzufügen - ist die einzige und wahre Heimat des Menschen.

JEZLER-BESTECKE bleiben im Familienbesitz
während Generationen. Alle Muster können zu jeder Zeit,
auch als Einzelteile, sofort ergänzt werden.
Eine einzigartige Garantie.

Beratung und Verkauf durch die guten
Gold- und Silberschmiedegeschäfte.

Silberwarenfabrik JEZLER & CIE AG Schaffhausen



Leserbriefe

«du» 1984

Ich danke für viele wertvolle Beiträge im «du» im vergangenen Jahr, insbesondere auch für das Dezemberheft: schon für den Umschlag mit den musizierenden Engeln, den ich immer wieder betrachte, das Winterbild von Emil Nolde mit der Bildbetrachtung, die für das Gemüt anregenden Winterbilder von Ludwig Richter und nicht zuletzt für den einleitenden Artikel «Keine bleibende Stadt». Bringen Sie weiterhin solche Beiträge: literarische und künstlerische, die über den Tag hinausweisen, aus Vergangenheit und Gegenwart. Ich gehöre nicht zu denen, die sich an «verstaubten Barockbildern», was immer auch damit gemeint sein sollte, «endlich satt gesehen haben». Ich freue mich über das schöne Alte und über das Neue, das sich aus klaren Quellen speist und das in die Einsamkeit, Lieblosigkeit und Entfremdung einen Schimmer ewigen, unvergänglichen Lichtes erstrahlen lässt. Auch die Jugend, dies weiss ich auch als alter Mensch im Umgang mit ihr, sehnt sich nach solch klaren Quellen.

Karl Zehender, Stuttgart

Ihre Zeitschrift finde ich toll, besonders die Flamenco-Nummer. Ich würde zwar vieles anders machen, aber das «du» in seiner Form und seinem Inhalt ist ernsthaft, gekonnt, und vor allem nicht modisch!, was ich sehr schätze.

Daniel Gaemperle, Oberwil

Seit ein paar Jahren habe ich das «du» abonniert. Ich bin ein 30jähriger aufgeschlossener Architekt mit Tendenz zur Moderne. Meine Meinung zu den «du»-Heften 1984: *Januar:* Hunde / Jazz / Der Traum der Karyatiden - ein ausgewogenes Heft mit drei Themen für drei Zielgruppen. *Februar:* Rembrandt und die Juden / New Yorks Künstlerviertel - Rembrandt ein ausgedientes Thema, Artikel zu lang; Künstlerviertel in Städten - ein lang erwartetes, nie dokumentiertes Thema, Artikel sehr gut, aber zu kurz. *März:* Selbstbildnisse - ein anspruchsvolles Thema. Der Bericht ist spontan und interessant, die Bildauswahl einseitig (zu alte Bilder). *April:* Die «Très Riches Heures» - völlig uninteressant (subjektiv); Monumente der Verschwendung - ein Thema, das man unendlich erweitern könnte und sollte. *Mai:* Die Fünfzigerjahre - ein sehr gutes Heft mit schönen Photographien, dem leider der Bezug zu heute fehlt. *Juni:* Musik - eine an sich interessante neue Darstellung des Themas, aber weniger wäre mehr gewesen. Das Titelblatt ist sehr schön. *Juli:* Sentimental Journey - ein völlig antiquierter Bericht, der vor zehn Jahren «du»-Thema hätte sein können. Bildungsreisen für Künstler und Architekten heute wäre für eine breite Leserschaft interessanter gewesen. *August:* Schweizer Innenräume - das Thema richtet sich nur an ein kleines Zielpublikum, moderne Innenräume fehlen. Die Sammlung Crex - eine weltweit bedeutsame Einrichtung, die enorm wichtig und zukunftsweisend ist, sowohl in künstlerischer als auch ausstellerischer Hinsicht, wird dagegen auf wenigen Seiten abgehandelt. *September:* Flamenco - sehr interessant; Diana Vreeland - Spitze! Die Photographie in allen Varianten gehört zur Kultur unserer Zeit! *Oktober:* Von Lesern und Büchern - als Anregung und Alternative zu den Medien TV/Radio gut, es hätte jedoch mehr moderne Bilder gegeben, um dieses Thema zu illustrieren. *November:* Kunststoffzeit - endlich ein aktuelles Thema, sehr gut dargestellt. Meines Erachtens das beste Heft seit der Nummer über Phantastische Möbel (9/82). *Dezember:* Weihnachten - ein mühsames, uninteressantes Heft, wie immer an Weihnachten. Naive Malerei als erweitertes Weihnachtsthema hätte besser gepasst. Zusammenfassend stelle ich fest, dass «du» eine vielseitige, interessante Kunst- und Kulturzeitschrift ist, die leider einen Hang zur Antiquität besitzt. Bilder und Themen aus alter Zeit eingestreut in eine modernere, zeitbezogenere Auswahl von Aktualitäten der Kunst und Kultur - das wäre meine Vorstellung von dieser Zeitschrift, obwohl ich mir bewusst bin, dass Sie nicht nur jüngere Leser ansprechen möchten. Wagen Sie aktuelle, spritzige und sogar provokative Artikel. Der Anfang ist mit 11/84 gemacht. Weiter so!

Thomas Frei, Zürich

«du», Januar 1984

Hut ab vor Ihrer Januar-Nummer! Wie verschmitzt da Christoph Neidhart den Rapperswiler Gerold Späth in seinem Heimatstädtchen zeichnet, wie sorgfältig Margrit Hahnloser-Ingold dem stillen Leben von Bonnard, seinen Begegnungen mit Frauen und seiner Sehkraft nachspürt, wie unkonventionell Marie Luise Syring die Statuen und Kunstprojekte der Regierung Mitterrand betrachtet, das alles beschert ein grosses Lesevergnügen und einen guten Jahresanfang auf du und du. Besser kann man wohl eine Zeitschrift für Kunst und Kultur nicht gestalten. Ich gratuliere.

Dr. Felix Burckhardt, Basel

B.W.P.

HOMMAGE

an die Industrie-Architektur der Zwanziger Jahre.

Nicht allein die neuen Materialien waren es, die gewagtere Konstruktionen erlaubten. Es brauchte den ausgeprägten Gestaltungswillen schöpferischer Architekten. Sie nutzten die Chance, die ihnen ein zielstrebiges Unternehmertum bot.
Und was entstand, sind Bauwerke von herausragender, bleibender Bedeutung.

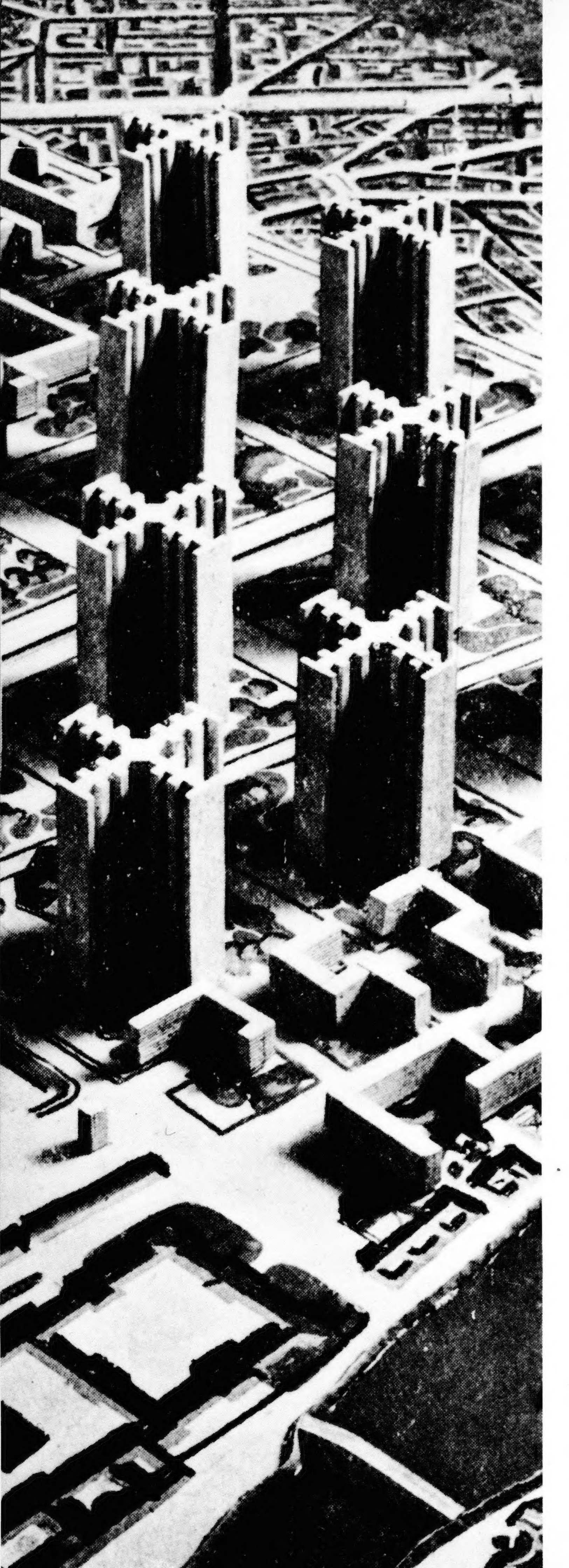
Börse in Essen, Stirnseite. Architekt: Edmund Körner, Essen

Gute Ideen gibt es heute nicht weniger als damals. Sie in die Tat umzusetzen, hängt aber mehr denn je von der Finanzierung ab. Darüber und über das, was wir dabei sonst noch für Sie tun können, sollten Sie sich einmal unverbindlich mit uns unterhalten.



IL Immobilien-Leasing AG

BADENERSTRASSE 329/ALBISRIEDERPLATZ 8040 ZÜRICH TELEFON 01 491 75 00 EIN UNTERNEHMEN DER INDUSTRIE-LEASING-GRUPPE



Die unsichtbaren Städte

Ausgewählte Geschichten aus dem Roman «Die unsichtbaren Städte» von Italo Calvino

«Mit Städten ist es wie mit Träumen: Alles Vorstellbare kann geträumt werden, doch ist auch der unerwartetste Traum ein Bilderrätsel, das einen Wunsch oder dessen Kehrseite, eine Angst, birgt. Städte wie Träume sind aus Wünschen und Ängsten gebaut, auch wenn der Faden ihrer Reden geheim ist, ihre Regeln absurd, ihre Perspektiven trügerisch sind und ein jedes Ding ein anderes verbirgt.» In dieser Weise entwirft Marco Polo, Calvinos Romanfigur, im Gespräch mit dem Kaiser Kublai Khan 55 Stadtporträts, die - geordnet in Fünfergruppen und nach einem komplizierten Muster verwoben - einen Teppich imaginärer Geschichten von imaginären Städten darbieten. Dieser fiktive Gang Marco Polos durch die Geschichte der Städte ist ein Gang durch die Geschichte der Zivilisation.

Die Städte und die Erinnerung

Den Menschen, der lange durch wilde Gegenden reitet, ergreift Sehnsucht nach einer Stadt. Endlich gelangt er nach Isidora, Stadt, wo die Paläste Wendeltreppen haben, die mit Meermuscheln umwandet sind, wo man nach den Regeln der Kunst Ferngläser und Geigen baut, wo der Fremdling, der zwischen zwei Frauen nicht entscheiden kann, allemal einer dritten begegnet, wo die Hahnenkämpfe in blutigen Streit zwischen den Wettenden ausarten. An alle diese Dinge dachte er, als er sich nach einer Stadt sehnte. Isidora ist also die Stadt seiner Träume. Mit einem Unterschied: Die erträumte Stadt barg ihn als jungen Menschen; nach Isidora kommt er in hohem Alter. Auf dem Marktplatz ist das Mäuerchen der Alten, die der Jugend nachschauen, die vorbeigeht; er sitzt mit ihnen in einer Reihe. Die Wünsche sind schon Erinnerungen.

Die Städte und der Wunsch

Binnen dreier Tage, gen Mittag gehend, trifft der Mensch auf Anastasia, Stadt, die von konzentrischen Kanälen benetzt und von Nordwinden überweht wird. Nun müsste ich dir die Waren aufsagen, die man hier vorteilhaft einkauft: Achat, Onyx, Chrysopras und weitere Arten von Chalcedon; das Fleisch des Goldfasans loben, den man hier über der Flamme abgelagerten Kirschholzes brät und reichlich mit Oxiganum bestreut; von den Frauen sprechen, die ich in einem Gartenbecken baden sah und die manchmal - so heisst es - den Daherkommenden auffordern, sich mit ihnen zu entkleiden und sie im Wasser zu haschen.

Doch mit solchen Berichten würde ich dir das wahre Wesen der Stadt nicht wiedergeben; denn während die Beschreibung Anastasias die Wünsche nur einen nach dem andern weckt, dich zwingend, sie zu unterdrükken, werden bei dem, der sich eines Morgens mitten in Anastasia befindet, die Wünsche alle auf einmal wach und umgeben ihn. Die Stadt erscheint dir als ein Ganzes, wo kein Wunsch verlorengeht und deren Teil du bist, und da sie im Genuss all dessen ist, was du nicht geniesst, bleibt dir nur, in diesem Wunsch zu wohnen und dich damit zu bescheiden. Solche Macht, einmal gut und einmal böse genannt, hat Anastasia, trügerische Stadt: Arbeitest du acht Stunden am Tag als Schleifer von Achat, Onyx und Chrysopras, dann nimmt deine Mühe, die dem Wunsche Form gibt, die Form des Wunsches an, und du glaubst für ganz Anastasia zu geniessen, während du nichts anderes als ihr Sklave bist.

Die Städte und die Zeichen

Aus der Stadt Zirma kommen die Reisenden mit sehr genauen Erinnerungen zurück: ein blinder Neger, der in die Menge hineinschreit, ein Verrückter, der sich über den Dachsims eines Wolkenkratzers lehnt, ein Mädchen, das mit einem Puma an der Leine spazierengeht. Tatsächlich sind viele Blinde, die den Stock auf Zirmas Strassenpflaster schlagen, Neger, gibt es in jedem Wolkenkratzer einen, der verrückt wird, stehen alle Verrückten stundenlang auf den Simsen, gibt es keinen Puma, der nicht für die Laune eines Mädchens aufgezogen worden wäre. Die Stadt ist übervoll: Sie wiederholt sich, damit irgend etwas im Gedächtnis haftenbleibe.
Auch ich komme aus Zirma: Meine Erinnerung umfasst Luftschiffe, die in Fensterhöhe in alle Richtungen fliegen, Strassen mit Läden, wo man die Haut der Matrosen tätowiert, Untergrundbahnen voller beleibter Frauen, denen die Stickigkeit zusetzt. Meine Mitreisenden aber schwören, dass sie ein einziges Luftschiff gesehen haben, das sich über die Türme der Stadt erhob, einen einzigen Tätowierer, der Nadeln und Tinten und perforierte Zeichnungen auf seinem Schemel ordnete, eine einzige Tonne von Frau, die sich auf der Plattform eines Wagens Luft zufächelte. Das Gedächtnis ist übervoll: Es wiederholt die Zeichen, damit die Stadt zu existieren beginnt.

Die subtilen Städte

Jetzt will ich von der Stadt Zenobia sprechen, die dies Wundersame hat: Obwohl auf trocknem Terrain erbaut, erhebt sie sich auf ganz hohen Pfählen, und die Häuser sind aus Bambus und Zink, mit vielen Söllern und Balkons, in unterschiedlicher Höhe auf einander sich übersteigenden Stelzen errichtet, durch Wendeltreppen und hängende Fusswege verbunden, darüber Aussichtstürme mit konischen Dächern, Fässer für die Wasserversorgung, Windfahnen, überragt von Flaschenzügen, langen Schnüren und Kränen.
Was für ein Bedürfnis oder Gebot oder Begehr die Gründer Zenobias veranlasst hat, ihrer Stadt diese Gestalt zu geben, ist nicht mehr bekannt, also kann man nicht sagen, ob die Stadt, wie wir sie heute sehen und die auf das erste, nicht mehr entzifferbare Konzept hin vielleicht durch sukzessive Überlagerungen gewachsen ist, dem auch entspricht. Sagt man zu einem Einwohner von Zenobia, er möge beschreiben, wie er sich ein glückliches Leben denkt, so ist jedenfalls sicher, dass er sich immer eine Stadt wie Zenobia vorstellt, mit ihren Pfählen und schwebenden Treppen, ein Zenobia, das vielleicht ganz anders ist, mit flatternden Fahnen und Bändern, doch stets hervorgegangen aus der Kombination von Elementen jenes ersten Modells.
Daher ist es müssig festzustellen, ob Zenobia zu den glücklichen oder den unglücklichen Städten gezählt werden muss. Nicht in diese zwei Arten die Städte einzuteilen ist sinnvoll, sondern in zwei andere: jene, die über Jahre und Veränderungen hinweg den Wünschen stets ihre Gestalt geben, und jene, wo die Wünsche entweder die Stadt auszulöschen vermögen oder von ihr ausgelöscht werden.

Die Städte und der Austausch

In Cloe, einer grossen Stadt, kennen die Menschen, die auf den Strassen gehen, einander nicht. Wenn sie sich sehen, stellen sie sich, der eine vom andern, tausend Dinge vor, Begegnungen, die es zwischen ihnen geben könnte, Unterhaltungen, Überraschungen, Liebkosungen, Bisse. Doch niemand grüsst jemanden, die Blicke kreuzen sich eine Sekunde lang und fliehen sich dann, suchen andere Blicke, verweilen nicht.
Ein Mädchen kommt vorbei und lässt den an die Schulter gelegten Sonnenschirm kreisen und ebenso ein wenig das Rund ihrer Hüften. Eine schwarzgekleidete Frau kommt vorbei, die all ihre Jahre zeigt, mit unruhigen Augen unter dem Schleier und bebenden Lippen. Ein tätowierter Riese kommt vorbei; ein junger Mann mit weissem Haar; eine Zwergin; zwei Zwillingsmädchen, korallenfarben gekleidet. Irgend etwas läuft zwischen ihnen hin und her, ein Wechsel von Blicken, wie Linien, die eine Gestalt mit der anderen verbinden und Pfeile, Sterne, Dreiecke zeichnen, bis alle Kombinationen auf einen Schlag erschöpft sind, und andere Personen erscheinen auf der Szene: ein Blinder mit einem Geparden an der Kette, eine Kurtisane mit dem Fächer aus Straussenfedern, ein Ephebe, eine Frau mit üppigen Ausmassen. So begeben sich zwischen denen, die einander zufällig in einem Laubengang treffen, um sich vorm Regen zu schützen, oder die sich unterm Sonnendach eines Basars drängen oder die stehenbleiben, um dem Platzkonzert zuzuhören, Begegnungen, Verführungen, Liebesumarmungen, Orgien, ohne dass man ein Wort miteinander wechselt, ohne dass man sich mit einem Finger berührt, fast ohne einen Augenaufschlag.
Ein wollüstiges Beben durchläuft fortwährend Cloe,

keuscheste der Städte. Fingen Männer und Frauen an, ihre flüchtigen Träume zu leben, dann würde jedes Trugbild eine Person werden, mit der eine Geschichte aus Verfolgungen, Täuschungen, Missverständnissen, Zusammenstössen, Unterdrückungen zu beginnen sei, und das Karussell der Phantasien würde zum Stillstand kommen.

Die Städte und der Name

Lange war Pirra für mich eine auf den Hängen eines Golfs befestigte Stadt mit hohen Fenstern und mit Türmen, geschlossen wie eine Trinkschale, in deren Mitte ein Platz, so tief wie ein Brunnen und mit einem Brunnen in seiner Mitte. Ich hatte es nie gesehen. Es war eine von den vielen Städten, in die ich nie gelangt bin, die ich mir nur über ihren Namen vorstelle: Eufrasia, Odile, Margara, Getullia. Pirra hatte seinen Platz mitten unter ihnen, anders als jede von ihnen, wie jede von ihnen unverwechselbar dem geistigen Auge.
Der Tag kam, da mich meine Reisen nach Pirra führten. Kaum setzte ich meinen Fuss hinein, war alles vergessen, was ich mir ausgedacht hatte; Pirra war zu dem geworden, was Pirra ist; und ich glaubte, immer gewusst zu haben, dass das Meer ausser Sichtweite der Stadt ist, verdeckt durch eine Düne der tiefen, gewellten Küste; dass die Strassen langgestreckt und gerade verlaufen; dass die Häuser in Abständen gruppiert, nicht hoch und von Lagerflächen für rohes und gesägtes Holz voneinander getrennt sind; dass der Wind die Flügelräder der Wasserpumpen treibt. Von dem Augenblick an ruft mir der Name Pirra diesen Anblick in mein Gedächtnis, dieses Licht, dieses Gesumme, diese Luft, in der ein gelblicher Staub umherfliegt: Es ist augenscheinlich, dass er nichts anderes als dies bedeutet und bedeuten konnte.
Mein Gedächtnis bewahrt weiterhin eine grosse Anzahl von Städten, die ich nie gesehen habe und auch nicht sehen werde, Namen, die eine Gestalt oder ein Fragment oder Blendwerk einer ausgedachten Gestalt mit sich tragen: Getullia, Odile, Eufrasia, Margara. Auch die Stadt hoch über dem Golf ist noch immer dort, mit dem Platz, der sich um den Brunnen herumschliesst, doch ich kann sie nicht mehr mit einem Namen nennen und mich auch nicht erinnern, wie ich ihr einen Namen geben konnte, der ganz anderes bedeutet.

Die Städte und die Toten

Was Argia von den anderen Städten unterscheidet, ist der Umstand, dass es an Stelle der Luft Erde hat. Die Strassen befinden sich ganz in der Erde, die Zimmer sind bis zur Decke mit Lehm angefüllt, auf die Treppen legt sich eine andere Treppe im Negativ, über den Hausdächern lasten steinige Erdschichten wie Himmel mit Wolken. Ob die Einwohner einhergehen können, weil sie die Gänge der Würmer und die Spalten verbreitern, in die sich die Wurzeln drängen, wissen wir nicht: Die Feuchtigkeit zehrt die Körper aus und lässt ihnen nur wenig Kräfte; es ist besser für sie, wenn sie ruhig und ausgestreckt liegenbleiben, ist es doch ohnehin dunkel.
Von Argia sieht man hier oben nichts; einige sagen: «Da unten liegt es», und das kann man nur glauben; die Gegend ist einsam. Nachts, wenn man sein Ohr an die Erde legt, hört man bisweilen eine Tür, die zuschlägt.

Die Städte und der Himmel

Kommt einer nach Tecla, so sieht er wenig von der Stadt hinter Bretterzäunen, Abdeckungen aus Sackleinwand, Verschalungen, Metallgerüsten, Baubrettern an Seilen oder auf Böcken, Leitern, Drahtgeflechten. Auf die Frage: «Warum dauert der Bau Teclas so lange?» antworten sie und lassen dabei nicht ab, Eimer in die Höhe zu hieven, mit Senkbleien zu loten, mit langen Pinseln hinauf- und hinunterzufahren: «Damit nicht die Zerstörung beginnt.» Und gefragt, ob sie denn fürchten, dass die Stadt gleich nach der Abnahme der Gerüste zerfalle und in Stücke gehe, fügen sie rasch und leise hinzu: «Nicht nur die Stadt.» Blickt einer, nicht zufrieden mit diesen Antworten, durch einen Spalt im Bretterzaun, so sieht er Kräne, die andere Kräne hochziehen, Verschalungen, die andere Verschalungen umschliessen, Balken, die andere Balken stützen. «Was für einen Sinn hat euer Bauen?» fragt er. «Was ist der Zweck einer im Bau befindlichen Stadt, wenn nicht eine Stadt? Wo ist der Plan, nach dem ihr euch richtet, das Projekt?» «Wir zeigen es dir, wenn der Arbeitstag vorüber ist; jetzt können wir hier nicht unterbrechen», antworten sie. Die Arbeit hört bei Sonnenuntergang auf. Die Nacht ist sternenklar. «Das ist das Projekt», sagen sie.

Die andauernden Städte

Hätte ich bei der Landung in Trude nicht mit grossen Buchstaben den Namen der Stadt gelesen, ich hätte geglaubt, auf demselben Flughafen angekommen zu sein, von dem ich abgeflogen war. Die Vororte, durch die sie mich fahren liessen, waren nicht anders als die andern, die gleichen gelblichen und grünlichen Häuser. Den gleichen Hinweisschildern folgend, umfuhr man die gleichen Anlagen der gleichen Plätze. Die Strassen im Zentrum stellten Waren, Verpackungen, Schilder zur Schau, die in nichts anders waren.
Es war das erste Mal, dass ich nach Trude kam, aber schon kannte ich das Hotel, in das ich geriet; meine Gespräche mit Käufern und Verkäufern von Schrott hatte ich bereits gehört und gesagt; schon andere, ganz gleiche Tage waren mit dem Blick durch die gleichen Trinkgläser auf die gleichen wabbelnden Bäuche zu Ende gegangen.
Warum überhaupt nach Trude kommen? fragte ich mich. Und wollte schon wieder abreisen.

«Du kannst abfliegen, wann du willst», wurde mir gesagt, «aber du wirst zu einem anderen Trude kommen, das Punkt für Punkt gleich ist, die Welt ist überdeckt von einem einzigen Trude, das nicht anfängt und nicht aufhört, nur am Flughafen den Namen wechselt.»

Die verborgenen Städte

Glücklich ist es nicht, das Leben in Raissa. Die Menschen auf den Strassen ringen die Hände, schimpfen auf die weinenden Kinder, stützen sich an die Geländer am Fluss, die Schläfen zwischen den Fäusten, erwachen morgens aus einem üblen Traum und beginnen einen neuen. Bei den Arbeitsbänken, wo man sich alle Augenblicke den Hammer auf die Finger schlägt oder mit der Nadel sticht, oder bei den völlig schiefen Zahlenkolonnen in den Registern der Kaufleute und Bankiers oder bei den leeren Gläserreihen auf den Tresen der Kneipen ist es nur gut, dass dich die gesenkten Köpfe vor scheelen Blicken bewahren. Drinnen in den Wohnungen ist es noch schlimmer, und man braucht gar nicht erst hineinzugehen, um es zu erfahren: Sommers schallt es durch die Fenster von Streit und zerschlagenem Geschirr.
Und doch gibt es in Raissa jeden Augenblick ein Kind, das aus einem Fenster hinaus einem Hund zulacht, der auf einen Schuppen gesprungen ist, um ein Stück Polenta zu erhaschen, das einem Maurer oben vom Gerüst heruntergefallen ist, als er «Lass mich eintunken, Schätzchen!» einer jungen Wirtin zurief, die unter der Pergola eine Platte mit Ragout in die Höhe hält, glücklich, sie einem Schirmmacher vorzusetzen, der einen guten Geschäftsabschluss begeht, ein Sonnenschirm mit weissen Spitzen, erworben von einer feinen Dame, um sich bei dem Pferderennen zu produzieren, verliebt wie sie ist in einen Offizier, der ihr beim Sprung über die letzte Hecke ein Lächeln schenkte, glücklich er, aber noch glücklicher sein Pferd, das über die Hindernisse flog und dabei ein Haselhuhn zum Himmel auffliegen sah, glücklicher Vogel, aus seinem Käfig von einem Maler befreit, der glücklich war, ihn Feder um Feder rot und gelb getupft bei der Miniatur auf jener Seite des Buches wiedergegeben zu haben, wo der Philosoph spricht: «Auch durch Raissa, die traurige Stadt, zieht sich ein unsichtbarer Faden, der ein Lebewesen mit einem andern für einen Augenblick verbindet und sich ablöst, um sich wieder zwischen zwei bewegenden Punkten zu spannen und neue schnelle Figuren zu zeichnen, so dass in jeder Sekunde die unglückliche Stadt eine glückliche Stadt enthält, die nicht einmal weiss, dass es sie gibt.»

«Die unsichtbaren Städte» sind, wie zahlreiche andere Bücher Italo Calvinos, im Carl Hanser Verlag, München, erschienen. Wir danken dem Verlag für die freundliche Abdrucksgenehmigung.

Sind wir am Ende der Geschichte?

Ein Interview mit Italo Calvino

Italo Calvino ist nicht nur einer der bekanntesten zeitgenössischen Schriftsteller Italiens, er ist auch ein weltgewandter «homme de lettres» auf der Höhe seiner Zeit. Das Interesse für antike Philosophie und moderne Wissenschaften, für intellektuelle Zeitströmungen von der Kybernetik bis zur Zeichentheorie, fand Eingang in sein belletristisches Werk, das nun auch im deutschen Sprachraum zunehmenden Erfolg hat: von der märchenhaft-aufklärerischen Geschichte «Der Baron auf den Bäumen» (1957) über die Architektur-Visionen in «Die unsichtbaren Städten» (1972) bis zum Roman über Romane «Wenn ein Reisender in einer Winternacht» (1979).
Leitthemen seiner literarischen Werke, die triviale und phantastische Traditionen aufnehmen, sind Fiktion und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit, Schein und Sein – die zahlreichen Brechungen und Spiegelungen von Wahrnehmung im menschlichen Bewusstsein. Dabei folgt Calvinos spielerischer Stil im Lauf der Jahre immer treuer einer selbst gesetzten, oft mathematisch strengen Kompositionsregel. So entwickeln sich beispielsweise in «Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen» (1973) die Geschichten aus den Karten des Tarocks. Kürzlich ist ein Band mit Aufsätzen aus den Jahren 1967 bis 1982 unter dem Titel «Kybernetik und Gespenster» im Hanser-Verlag erschienen. Hier präsentiert sich vor allem der literarisch-philosophisch gebildete Calvino, der aus Erkenntnissen der Informatik, Linguistik, Semiologie und des französischen Strukturalismus die Lehre gezogen hat. Der Mut zu provokanten Thesen bleibt bei ihm jedoch immer gepaart mit Humor und mit Selbstironie: Die Strenge seiner Analysen lässt nie die Lust am Phantasieren vermissen. Sein bislang letztes, noch nicht ins Deutsche übertragene Erzählwerk «Palomar» (1982) hat stilleren, beschaulicheren, auch traurigeren Charakter. Liebenswürdige Abgeklärtheit prägte auch das Gespräch mit Italo Calvino, dem menschenfreundlichen Stoiker.

du: Sie haben in diesem Herbst einen Band mit Aufsätzen aus den letzten fünfzehn Jahren herausgebracht. Trotzdem werden Sie vor allem als der Autor des Romans «Der Baron auf den Bäumen» präsentiert, eines Romans, der bereits aus dem Jahr 1957 stammt. Macht Ihnen das nichts aus? Denn Ihr poetisches Konzept hat sich seitdem ja stark gewandelt.

Italo Calvino: Ja, der «Baron» war ein Beispiel von Individualität; und diese Anbetung der Willensstärke entspricht nicht mehr meiner Lebenseinstellung.

WIRTSCHAFTLICH BAUEN MIT MOBAG.



Genf, 17, rue du Cendrier, 1201 Genève, 022 312160. Zürich, Hofackerstrasse 32, 8032 Zürich, 01 53 55 00.
Basel, Aeschenvorstadt 41, 4010 Basel, 061 23 01 36. Bern, Schürmattstrasse 8, 3073 Gümligen, 031 52 40 11.

du: Haben Sie deshalb in der deutschen Ausgabe Ihrer Aufsätze die Texte aus den fünfziger und sechziger Jahren ausgeschieden? Sie beginnen hier mit 1967.

Italo Calvino: Seit den sechziger Jahren habe ich mehr in Paris und im Ausland gelebt als in Italien. 1959 besuchte ich die USA, seit damals bin ich mehr der internationalen Literatur und Kultur verbunden, und ich bewege mich immer noch zwischen Italien und Paris hin und her. Die älteren Aufsätze sind jedoch noch stärker an Italien gebunden und an die Situation italienischer Literaten; darum habe ich eine andere Auswahl für ausländische Leser getroffen. Ich habe ja so viele Artikel geschrieben, ich könnte eine Menge verschiedener Bücher machen. Die Qual der Wahl...

du: Wenn man die älteren und die neueren Texte vergleicht, zeichnet sich ein Einschnitt ab; man merkt, dass hier unter dem Einfluss moderner Wissenschaften und der aktuellen französischen Philosophie eine Art Widerruf einstiger poetischer Positionen stattfindet, zugunsten von etwas Neuem. Sie verzichten auf die Vorstellung vom Autor als eigenständigem Individuum zugunsten der provokanten These vom Autor als einer «schreibenden Maschine», die computergleich nach «Spielregeln» funktioniert. Bei alldem habe ich den Eindruck, dass Sie mit einem Trick die Idee des Individuums gerettet haben: indem Sie den Leser als den wahren Helden einführen.

Italo Calvino: Ja, ich habe versucht, die Rolle des Lesers aufzuwerten – an Stelle des Autors, der als eine Art Kanal fungiert, als Instrument: notwendig wohl, aber Literatur ist etwas Potentielles. Literatur hat vor allem mit Möglichkeiten zu tun, und jede Zeit bietet andere, ihr eigenen Möglichkeiten, die durch den «Kanal Autor» Wirklichkeit werden. Was zählt, ist der verborgene Teil in uns; doch alles, was geschrieben wird, folgt gewissen Regeln, braucht eine Art Käfig.

du: Sie haben als engagierter Rationalist begonnen, und ich meine, Ihr Werk, wiewohl immer skeptischer, zeugt bis heute vom Glauben an die ordnenden und klärenden – wenn schon nicht glücklich machenden – Kräfte des Verstandes. Wie sehen Sie das?

Italo Calvino: Ich weiss nicht, ob ich mich selbst je als Rationalisten verstanden habe; die Kritiker haben mich so genannt. Ich wusste immer, dass der Verstand Herausforderungen ausgesetzt ist, ich war also zu keiner Zeit ein triumphierender Rationalist.

du: In den früheren Aufsätzen standen grosse Wörter im Zentrum: der Wille, das Individuum, die Haltung; jetzt schreiben Sie vom zerstörerischen, zersetzenden Gesetz der Entropie. Die Geschichte scheint Ihrer Auffassung nach nun doch den Naturgesetzen unterworfen – eine fatalistische Weltsicht, gegen die Sie selbst in den fünfziger Jahren heftig polemisiert haben. Doch Ihr letztes Werk, «Palomar», wirkt nun östlich inspiriert: ein Werk, das ins Nichts zielt, ins Schweigen und in die stoische Einübung des Sterbens.

Italo Calvino: «Palomar» ist ein Buch der Beschreibung spezieller Beobachtungen und Meditationen. Ich habe versucht, eine kleine Enzyklopädie zu errichten. Ich glaube an die Idee des Nichts, des Leeren. Es hat eine Funktion: etwas existiert, weil es auch das Nichts gibt. Mein erstes Denkmodell war der Stoizismus – und da gibt es auch die Idee des Nichts. Dem bin ich wohl treu geblieben – dem wirklichen Stoizismus der Antike, nicht der stoischen Attitüde des 19. Jahrhunderts. Ich hoffe auf eine Balance, ein Gleichgewicht zwischen den Naturkräften; und die Menschen dürfen sich nicht gegen diese Kräfte stemmen, sie müssen im Einklang dazu handeln. Ich bin kein Philosoph; aber alle meine Bücher sind gewissermassen philosophisch, und die Stoiker haben meine Gedanken ausgedrückt.

du: Zugleich zeugen Ihre Bücher von einem grossen Interesse für die modernen Naturwissenschaften, und die neuere Erkenntnistheorie hat ja auch viel zu tun mit der modernen Physik und Kybernetik. Haben Sie je daran gedacht, Science-fiction zu schreiben?

Italo Calvino: Meine «Kosmikomischen Geschichten» (1965) handeln vom Ursprung des Universums und der Erde, von der Evolution. Das ist gewissermassen das Gegenteil von Science-fiction, die von der Zukunft handelt.

du: Ihren Freund, den Schriftsteller Raymond Queneau, haben Sie als «Denker des Endes der Geschichte» bezeichnet. Glauben Sie, dass wir im «post-histoire» leben – in einer Zeit nach der Geschichte sozusagen?

Italo Calvino: In gewisser Hinsicht ja. Manchmal habe ich den Eindruck, dass wir am Ende der Welt leben; vielmehr: die Welt, die Geschichte ist schon zu Ende, und wir sind hier und leben weiter. Ich bin kein Apokalyptiker – es ist einfach alles schon vorbei. Was wir durchleben, sind die Überreste der Geschichte: alle Epochen in einer einzigen Gleichzeitigkeit...

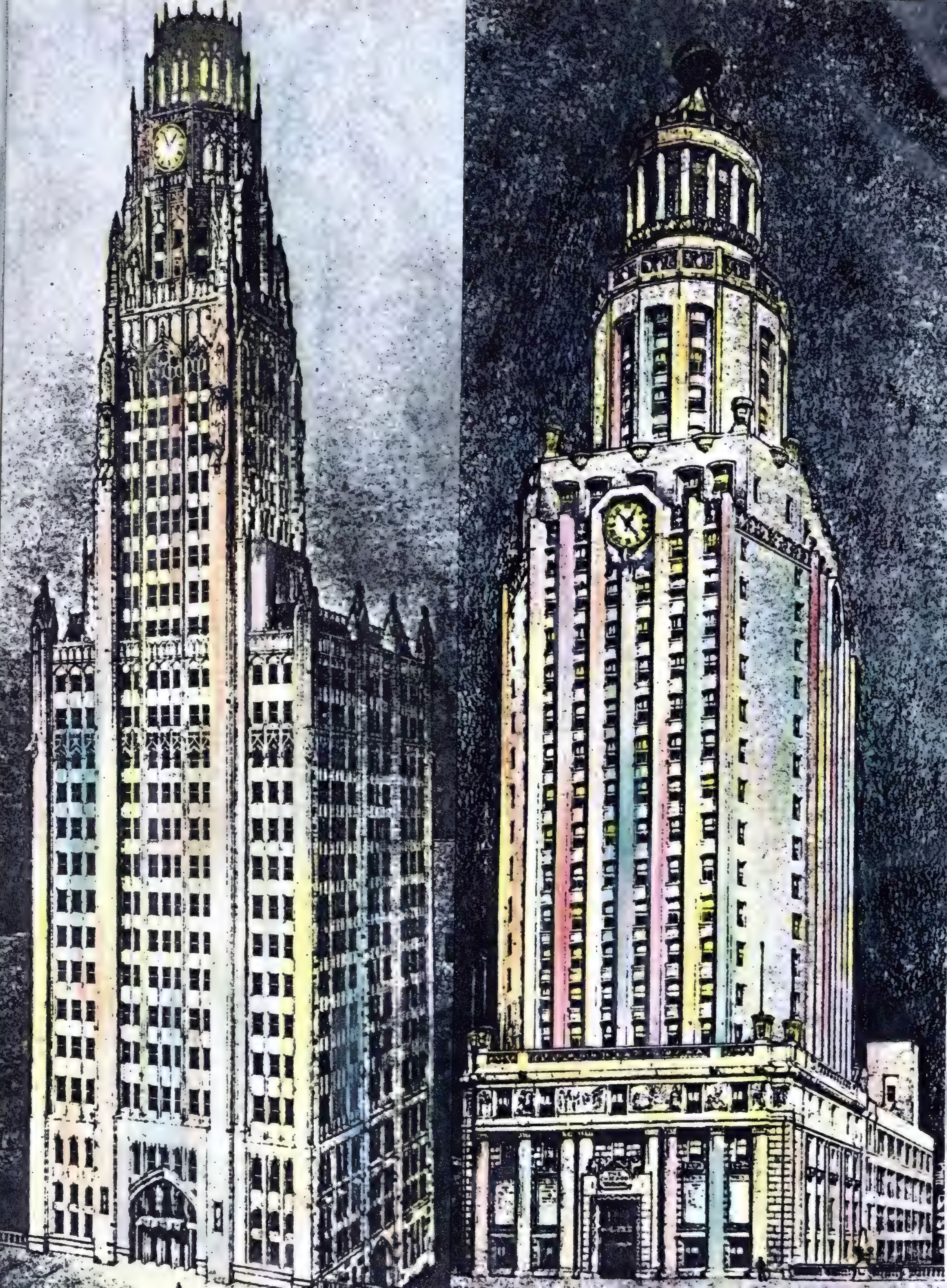
du: War Ihr einstiger entschlossener Geschichtsoptimismus denn mehr ein Versuch, sich selbst zu überzeugen?

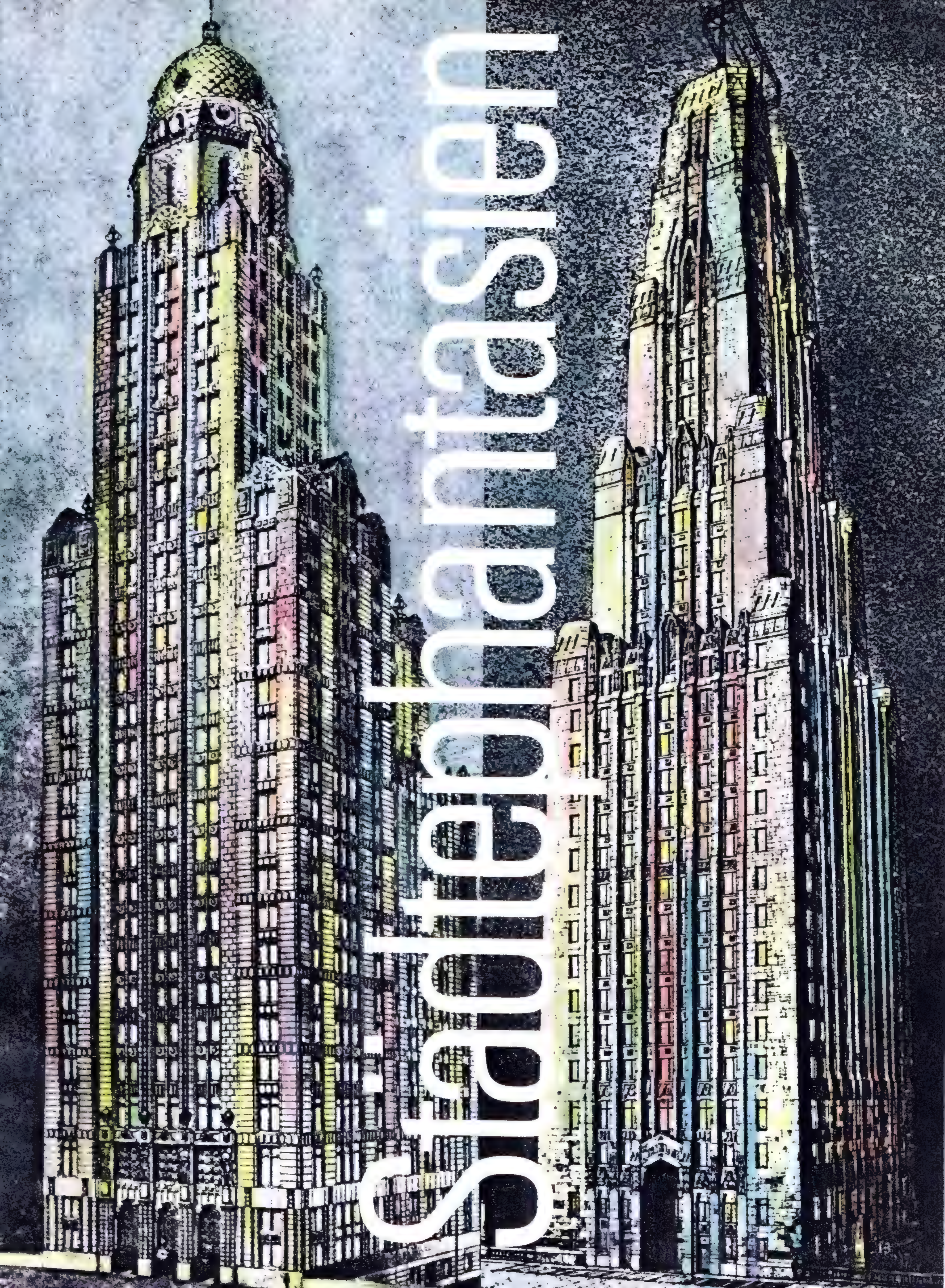
Italo Calvino: Ja, dieser Glaube, dass der Mensch der Geschichte einen Sinn, eine Form, eine Bedeutung geben könne... Aber die Geschichte hat ein Eigenleben, sie ist keine abstrakte mathematische Operation. Wir müssen uns erst selbst dem Rhythmus des Universums anpassen; dann erst können wir etwas tun, denn auch wir sind Teile jener Kraft, die das Universum geformt hat. Ich glaube an die kosmische Verbindung zwischen Menschen und Sternen.

du: Zur Politik nehmen Sie nicht mehr Stellung?

Italo Calvino: Nein, nur ausnahmsweise, wenn es um Menschenrechte geht beispielsweise.

Dieses Gespräch führte Alice Villon-Lechner.




Stadtphantasien

Städtephantasien

Christian W. Thomsen

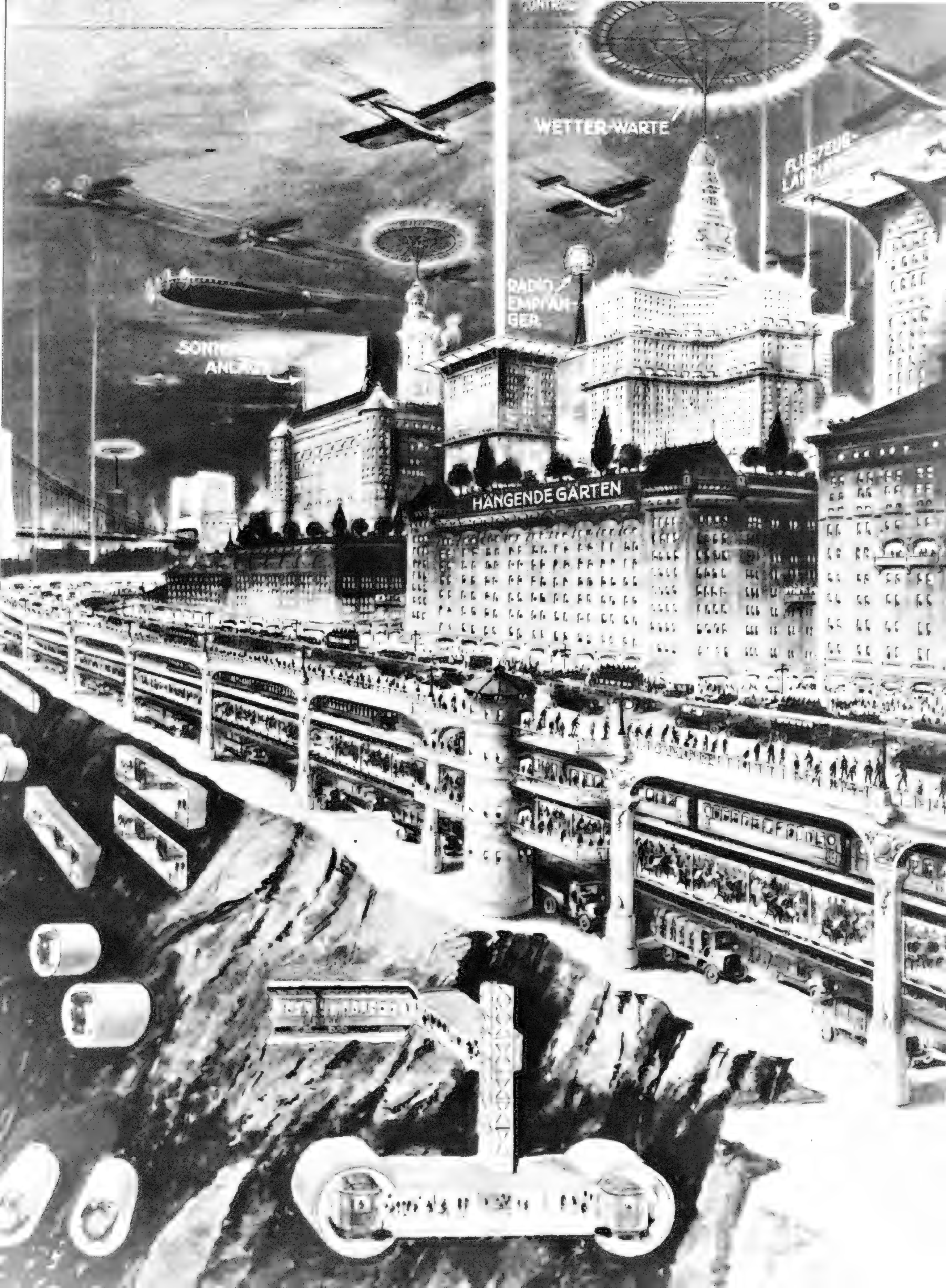
Von den ältesten Büchern der Bibel bis zu neuesten Science-Fiction-Romanen sind erträumte oder befürchtete Städte eines der grossen Themen der Literatur. Bei seinem Gang durch utopische Landschaften zeigt uns Christian W. Thomsen die Spuren realer Architektur und erläutert – umgekehrt – den phantastischen Ursprung wirklich erbauter Städte.

Ich muss neue Ideen hervorbringen, und ich glaube, wollte man mir den Plan eines neuen Universums auftragen, ich wäre Narr genug, ihn zu entwerfen.»

Dieser oft zitierte Satz des Giovanni Battista Piranesi verweist auf den zwanghaften inneren Antrieb des kreativen Menschen. Er verweist darauf, dass im Architekten, wie in anderen Künstlern, das freie Spiel der Phantasie einhergeht mit dem Verlangen nach Sinngebung, nach Plan und Ordnung. Zur Einzelidee tritt der Wunsch nach Herstellung übergeordneter Zusammenhänge, gesellt sich der Ehrgeiz, Welt und Gesellschaft nach den Vorstellungen der eigenen Imaginationskraft zu gestalten.
Seit der Mensch begonnen hat, sich in Höhlen häuslich einzurichten, bringt er die schützende und bergende Funktion des Hauses, die eigene mikrokosmische Gestaltung seines unmittelbaren Lebensraumes in Verbindung mit mythischen und religiösen Vorstellungen über den Weltenbau und das Zusammenspiel von individuellem und gemeinschaftlichem Leben.
Die plastischen Sprachbilder der Visionäre und Propheten des Alten Testaments und der Offenbarung des Johannes ermöglichen es, die Bibel geradezu als Handbuch antiken Bauens zu lesen. Und die Genauigkeit ihrer Beobachtung in Verbindung mit dem Farbenreichtum ihrer Phantasie bei der Beschreibung von Hütten, Palästen, Tempeln, Türmen und Städten ist es, die über Zeiten, Stile und Moden hinweg noch immer als Auslöser architektonischer Phantasie zu wirken vermag.
Babylon als Symbol der Grossstadt etwa und sein Turm als Urbild aller Hochhausbauten oder die Idee vom «neuen», dem «himmlischen» Jerusalem als Gottes- und Idealstadt haben nie aufgehört, Baumeister, Planer und Literaten positiv und negativ zu stimulieren. Denn es sind nicht nur die Architekten, deren Phantasie in Skizzen, Entwürfen und Manifesten in Bewegung gesetzt wird; es sind von alters her auch die Literaten, die Sprachbaumeister, die sich angesprochen fühlen.
Sprache, Literatur und Bauen haben in ihrer «Struktur», ihrem «Gerüst», vom Detail des kleinsten Bausteins über die Verbindung der Teile zu grösseren Einheiten bis zum fertigen Entwurf oder Bau, vieles gemeinsam. Überdies entwerfen gerade die Literaten in ihren Werken auch immer wieder Architekturen – und um dieses Wechselspiel von imaginierten und wirklichen Bauten, von literarischer und architektonischer Phantasie soll es im folgenden gehen.
Dabei kommen den Malern und Zeichnern ihrerseits illustrierende, unterstützende und anregende Funktionen zu; denn sie setzen Sprachliches oder Gebautes in gemalte Anschaulichkeit um, schaffen bildliche Entsprechungen zum Wort, verdichten und abstrahieren oder schmücken aus.
Sie alle benötigen Form *und* Phantasie, denn das eine ist ohne das andere nicht lebensfähig. So wie formlos assoziierende Phantasie zum Anarchischen und Chaotischen tendiert, neigt Form ohne die ständig Grenzen erweiternde Phantasie zur Sterilität. Phantasiearchitekturen bedürfen gebauter Anhaltspunkte; aber die Architekten vermochten sich seit je in ihren Entwürfen der Zwänge und Fesseln zu entledigen, die gerade verfügbare Materialien, Statik, Technik, zeitgenössische Stilkonventionen ihnen auferlegten. So wirkt Phantasie als Ansporn, die Realität zu verändern und konkrete Lösungsmöglichkeiten für das zu suchen, was die Vorstellungskraft für wünschbar hält.
«Am Anfang war das Wort.» Das Christentum geriert sich damit als eine Religion, die Logos, Abstraktion und Ordnung an erste Stelle setzt. Doch allein mit dem Logos hätte diese Religion nicht überleben können; ihre anhaltende Attraktivität leitet sich daraus her, dass zum Wort sofort das Bild trifft: «Und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.» Hier wird der Phantasie sogleich Tür und Tor geöffnet, und während der christliche Gott sich als Schöpfer ans Werk macht, gehen seine Geschöpfe des sechsten Tages allsobald daran, literarisch, künstlerisch und architektonisch nach eigenem Gutdünken diese Welt zu verändern. Ihre Phantasien sind mitunter riskant, sie machen aber auch Spass. Angesichts der Fülle zur Verfügung stehenden Materials müssen sich die folgenden Überblicke auf Fragmente und das andeutungsweise Durchziehen von Entwicklungslinien beschränken.

Rechts: So stellten sich deutsche Städtebauer 1925 die Grossstadt von 1975 vor.

Vorangehende Doppelseite: Vier Entwürfe für den Chicago Tribune Tower von 1922; graphische Umsetzung: Gartmann+Greber


WETTER-WARTE
HÄNGENDE GÄRTEN

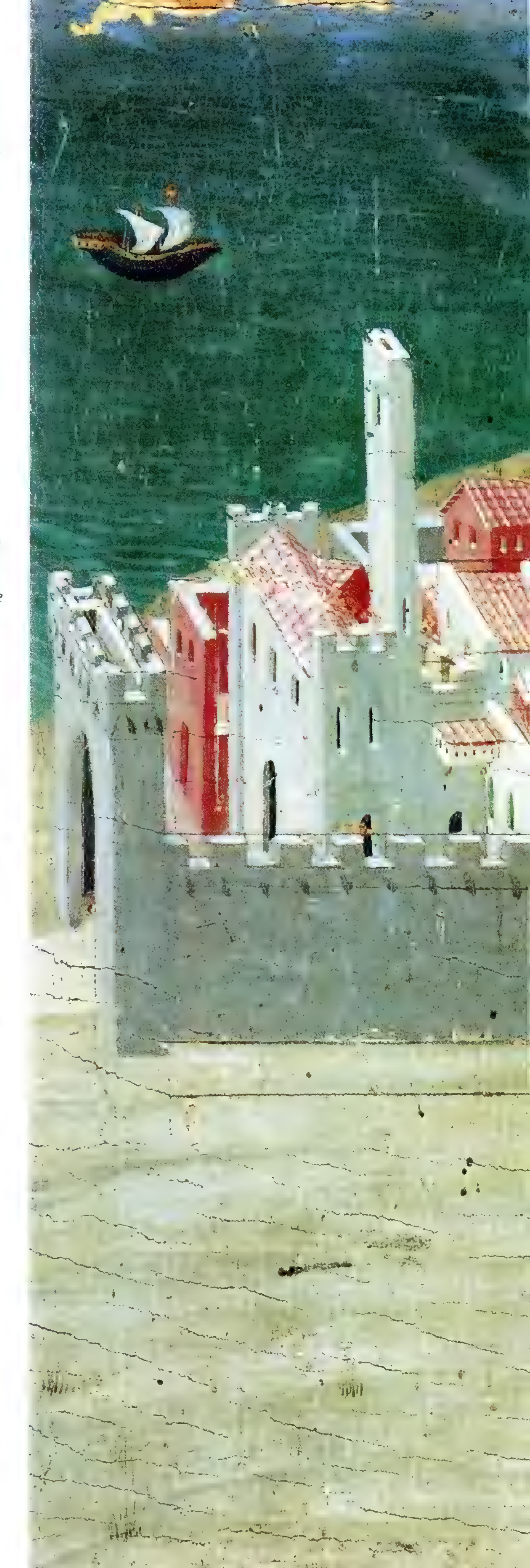
Das neue Jerusalem
und die mittelalterliche Stadt

In der prophetischen Schilderung der Apokalypse steht wie ein Solitär die Schau der «heiligen Stadt», des «neuen Jerusalem». Solche Pracht, Kostbarkeit und sinnliche Anschaulichkeit zeichnet die von Gott auf die Erde herabgekommene Stadt aus, dass ihre Vision bis heute nicht aufgehört hat, die Gemüter von Predigern, Poeten und Architekten zu beschäftigen, die sich entweder um die gleichnishafte Darstellung religiösen Gemeinschaftslebens oder um die konkreten Entwürfe idealer Städte bemühen. Ihnen kommt dabei zugute, dass die biblische Beschreibung in ihrer Mischung von detaillierten Angaben und allgemeineren, schmückenden Epitheta der Phantasie viel Spielraum lässt:

Sie glänzte wie der alleredelste Stein, wie ein kristallklarer Jaspis. Sie hatte eine grosse und hohe Mauer mit zwölf Toren und zwölf Engeln darauf: ... Und der mit mir redete, hatte einen Massstab aus Gold, um die Stadt und ihre Tore und ihre Mauern auszumessen. Die Stadt ist viereckig angelegt, ihre Länge und ihre Breite sind gleich ...

Schon in diesem kurzen Textauszug steckt vieles, was mittelalterlichem Kunst- und Stadtbewusstsein vertraut klingt: die turmbewehrte hohe Mauer, die auf das reale Jerusalem anspielende Vierecksform, Pracht und Glanz der Residenz. Schlüsselbilder, die «Jerusalem caelestis» evozieren, finden sich vielerorts in den zahlreichen Apokalypsekommentaren, in Predigten und Hymnen durch das ganze Mittelalter hindurch. Dazu gehören Formeln wie *«taz himelriche», «Diu himelisge gotes burg», «daz gotes ebenerbe»* oder *«diu haimuot ... der himeliscen Jerusalem»*. Sie weisen unter anderem auf die im Hochmittelalter noch bestehende Identität von Burg und Stadt hin.

Näher beschrieben wird die religiöse Idealstadtarchitektur in geistlicher Dichtung, während sich in weltlicher Dichtung sowohl eingesprengte Schilderungen des himmlischen Jerusalem wie auch bemerkenswerte Übertragungen von dessen Topik auf weltliche, ja auf ganz reale Stadtarchitekturen finden. Dabei kommt es zu mannigfaltigen Unterschieden der Beschreibung, die an einigen charakteristischen Beispielen belegt werden sollen. Gegenstand deutscher religiöser Dichtung wird die *Civitas Dei* erstmals im 11. und 12. Jahrhundert. Bereits in Hildegard von Bingens Visionen ihres allegorischen Weltbildes war die Gottesstadt voll entfaltet



Dieses von Ambrogio Lorenzetti um 1340 gemalte Bild, «Città sul mare», zeigt eine für das Italien des 12. bis 14. Jahrhunderts typische Stadtansicht. Beherrschend sind die Geschlechtertürme der adligen Familien, die von hieraus ihre zahlreichen Privatkriege führten.



worden, und in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts wird sie in der wahrscheinlich von einem Bamberger Geistlichen stammenden Dichtung *Himmel und Hölle* erneut mit grosser Detailfülle in mittelalterliche Zusammenhänge eingebunden. Der entscheidende Schritt zu einer weitgehend auf Lebenswirklichkeit bezogenen Schilderung der göttlichen Idealstadt wird in dem Gedicht *Vom Himmelreich* aus dem 13. Jahrhundert vollzogen. In der aus lebendigen Steinen errichteten himmlischen Stadt, an der täglich weitergebaut wird, herrscht reges mittelalterliches Leben. Zwölf Tore führen von vier Seiten hinein, zwölf von Lobgesang durchhallte Türme mit Zinnen aus Edelsteinen überragen die Mauer, an deren langer Zinnenreihe Engel unter himmlischen Preisgesängen Wache halten. Der Dichter hat das Gottesstadtbild der Johannes-Offenbarung zum geschlossenen Bild einer mittelalterlichen Idealstadt aus der ritterlichen Sphäre ergänzt. Deutlich wird auch aus den bildlichen Darstellungen, dass es nicht einen, sondern mehrere Idealtypen mittelalterlicher Städte gibt, viereckig, mehreckig, rund, mit verschiedenen Strassentypen, was durch die Stadtforschung auch eindeutig erwiesen ist.
Architekturale Gestaltungen des Gedankens «Jerusalem caelestis» wollen ja nicht phantastische Fiktion sein, sondern Versuche, auch mit poetischen Mitteln einen ausserhalb irdischer Erfahrungswirklichkeit liegenden Bereich, der doch in die Realität des Menschen hineinwirkt, sinnlich erfahrbar zu machen.
Typisch für das Mittelalter ist nun, dass die Konkretheit der Schilderungen dort zunimmt, wo die Stadt als verteidigte Burg geschildert wird. Hier berühren sich auch geistliche und weltliche Dichtung, etwa im *Parzival* und in Heinrich von Veldekes *Eneide*. Die Baumetaphorik gehört einmal zum zentralen Bild- und Gedankenfundus, mit dem die Kirche Selbstreflexion anstellt und ihr mystisches Wesen veranschaulicht; zum anderen dringt das Motivgut der Himmelsstadt in den weltlichen Bereich Stadt – Burg – Palast – Pfalz ein, was politisch konsequent auf den göttlich legitimierten christlichen Herrscher hinweist, auf das Wechselspiel von politischem und religiösem Bereich, wo der christliche Ritter und der christliche König wie selbstverständlich mit prächtigen Architekturbildern aus der Sphäre der gewöhnlichen Sterblichen in die des Göttlichen gerückt werden.
Das «Jerusalem caelestis»-Motiv hört mit der Umsetzung in mittelalterliche Idealvorstellungen aber keineswegs auf, obwohl es im weiteren historischen Verlauf, zumindest ausserhalb der Mystik, an Bedeutung verliert. Später verschmilzt es gelegentlich mit anderen Vorstellungsbereichen, wie etwa dem der *Roma aeterna*, und ist in der Gegenwart keineswegs ausgestorben, sondern treibt in der Literatur noch immer neue Blüten, besonders dort, wo es um sozialutopische Stadtvorstellungen geht. In der englischen Literatur zum Beispiel lässt sich ein Strang ausmachen, der von Platons *Staat* über Augustinus' *Civitas Dei*, geistliche und weltliche Literatur des Mittelalters zu Bunyans *Pilgrim's Progress*, Blakes *Jerusalem*, Thackerays *Vanity Fair* und in unseren Tagen schliesslich zu Arnold Weskers *Their Very Own and Golden Cities* und zu David Edgars *Maydays* verläuft.
Auf spezifische Varianten kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; erwähnt sei nur, dass im Anklang an Gedanken von William Morris und die Gartenstadtprogramme des 19. Jahrhunderts die Metapher von der goldenen Himmelsstadt des «neuen Jerusalem» säkularisiert wird im Sinne einer sozialistischen Idealstadtplanung für die arbeitenden Klassen.
Eine dramatisierte, spöttische und hintergründige Satire des Themas liefert James Joyce im *Ulysses:*
Bloom: Meine geliebten Untertanen, eine neue Ära dämmert herauf. Wahrlich, ich, Bloom, sage euch, dass sie schon jetzt nahe herbeigekommen ist. Ja, auf das Wort eines Bloom, bald schon werdet ihr einziehen in die goldene Stadt, welche da ist das neue Bloomusalem in der Nova Hibernia der Zukunft.
(Zweiunddreissig Rosetten tragende Arbeiter aus allen Grafschaften Irlands erbauen unter der Leitung des Baumeisters Derwan das neue Bloomusalem. Es ist ein Kolossalbau mit Kristalldach, hat die Gestalt einer ungeheuren Schweinsniere und birgt vierzigtausend Räume. Im Zuge seiner Ausbreitung werden verschiedene Gebäude und Monumente abgerissen. Regierungsbureaux werden vorübergehend in Eisenbahnschuppen verlegt. Zahlreiche Häuser werden dem Erdboden gleichgemacht. Die Bewohner werden in Fässern und Kisten untergebracht, die sämtlich als Aufschrift die roten Lettern L. B. tragen. Mehrere Arme fallen von einer Leiter. Ein Teil der Mauern von Dublin, dicht besetzt mit loyalen Zuschauern, stürzt zusammen.)

Um 1400 malte Taddeo di Bartolo San Gimignano mit dem Modell der nach ihm benannten Stadt. Von den einstmals 70 Adelstürmen sind in San Gimignano 15 erhalten geblieben.



Die Hure Babylon und ihre Töchter

*S*obald die Bücher des Alten Testaments von Babylon sprechen, nehmen sie den eifernden Ton politischer Pamphlete an. Der religiöse und politische Gegner wird polemisch angegriffen, denn derart verkommen kann Babylon gar nicht gewesen sein. In der Offenbarung des Johannes ist mit Babylon die feindliche Weltstadt Rom gemeint. Trotz allem Abscheu über die «Hure Babylon», den Sitz religiöser und moralischer Perversion sowie eines ruchlos überbordenden Kapitalismus, ist bei Johannes viel von der Schönheit und dem Glanz dieser Stadt zu empfinden. Es ist die Hassliebe des religiösen Eiferers, die den Propheten treibt. Wer Angst hat vor Verlockungen, deklariert sie flugs zur Sünde und schmäht sie:

Und die Kaufleute auf der Erde werden um sie weinen und Leid tragen, weil ihnen niemand mehr ihre Ware abkaufen wird: Gold und Silber, Edelsteine und Perlen; feines Leinen, Seide, Papier und Scharlach; wohlriechende Hölzer aller Art und alle möglichen Geräte aus Elfenbein, kostbarem Holz, Bronze, Eisen und Marmor; Zimt, Salbe, Räucherwerk, Myrrhen und Weihrauch; Wein, Öl, feinstes Mehl und Weizen; Rinder und Schafe, Pferde und Wagen und Leiber und Seelen von Menschen...
Wer ist der grossen Stadt gleich? Und sie warfen Staub auf ihre Häupter und schrien, weinten und klagten: Weh, weh, du grosse Stadt, von deren Überfluss alle reich geworden sind, die Schiffe auf dem Meer hatten; in einer einzigen Stunde ist sie verwüstet worden!

Unser heutiges Bild Babylons ist gleichermassen beeinflusst von der biblischen Denunziation der Stadt wie von modernen Stadtvorstellungen seit dem 19. Jahrhundert, insbesondere dem planlosen Anwachsen der gigantischen Stadtsiedlungen in Europa und den USA, die vor allem in der deutschsprachigen Literatur fast ausschliesslich negativ beurteilt werden und zum Topos von der «Unwirtlichkeit der Städte» (Mitscherlich) geführt haben. Die historischen Tatsachen sehen sicher anders aus. Die erste einigermassen verlässliche Kunde über Babylon stammt von Herodot, der die Stadt 458 v. Chr. noch in ihrer Blütezeit besuchte und darüber schrieb: *Babylon ist nicht nur eine so grosse, sondern auch eine so prächtige Stadt wie keine andere der mir bekannten Städte.* Nebukadnezar, der Babylon zur Beherrscherin des Vorderen



1926 drehte Fritz Lang den utopischen Film «Metropolis», der unter anderem seiner phantastischen Bauten und Maschinenvisionen wegen berühmt wurde.


UTAMOH × TH


BRECHT „TROMMELN IN DER


CHT."

beschränken sich in der Stadtbeschreibung auf ganz wenige Architekturmotive wie Türme, Schlote, Kanäle. Die Stadt wird insgesamt viel stärker vom sensibel erlebenden und erleidenden Bewusstsein her gesehen, was ihrer Architektur meist generalisierend mythisch-dämonische Züge verleiht.
Die Klagelieder über modernes Städtebabel sind in der englischen, französischen und amerikanischen Lyrik längst nicht so verbreitet wie in der deutschen. Zumindest ist man sich dort bewusst, dass sich um die Metropolen – Berlin, Paris, London, New York – auch positive Mythen ranken.
Babylon gibt auch die zentrale Metapher für einen der grossen Romane deutscher Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab, nämlich für Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Hier wird ein komplexes Stadtpanorama entworfen, und der auktoriale Regisseur hinter Franz Biberkopf, dem kriminellen Unterschicht-Helden, der im Mittelpunkt des Buches die biblische Belegstelle von der «Hure Babylon» zitiert, lässt Stadtarchitektur und Stadtleben unter subjektiver Perspektive aus einer grossen Zahl von Mosaiksteinen und Facetten entstehen. Um Sachlichkeit und Objektivität bemüht sich dagegen Döblins amerikanisches Pendant: John Dos Passos in *Manhattan Transfer*. Er versucht literarisch die Techniken der neuen Medien einzusetzen: Film, Wochenschau, Zeitungsnachrichten, die Augenblicksästhetik des «Camera Eye». Vor den Augen der Leser entsteht die schillernde Faszination der Grossstadt mit all ihren Verlockungen, Chancen, Möglichkeiten, mit ihrer Ausbeutung, ihrer Verworfenheit, ihrem nervenzerrüttenden Tempo, ihren menschenverachtenden Ellenbogenattitüden, ihrem Brand- und Modergeruch, ihrem Prunk, Glitzer und Starruhm. Intensiver als in den einschlägigen Beispielen deutscher Literatur wird man auch der positiven Seiten und der Anziehungskraft des modernen Babylon gewahr; eine Tendenz, die sich in der New-York-Literatur bis in die unmittelbare Gegenwart erhalten hat. Dos Passos beschwört in epischem Bogen wie in zahllosen Nachrichtensplittern die Geschichte der grossen Stadt und ihrer Architektur:

There was Babylon and Nineveh, they were built of brick, Athens was goldmarble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn. ... O there's one more river to cross. Steel, glass, tile, concrete will be the materials of skyscrapers. Crammed on the narrow island the million windowed buildings will jut, glittering pyramid on pyramid, white cloudsheads piled above a thunderstorm...

Und mit dem Wolkenkratzer sind wir auch schon beim zweiten Teil der Babylon-Thematik angelangt: beim Turmbau.

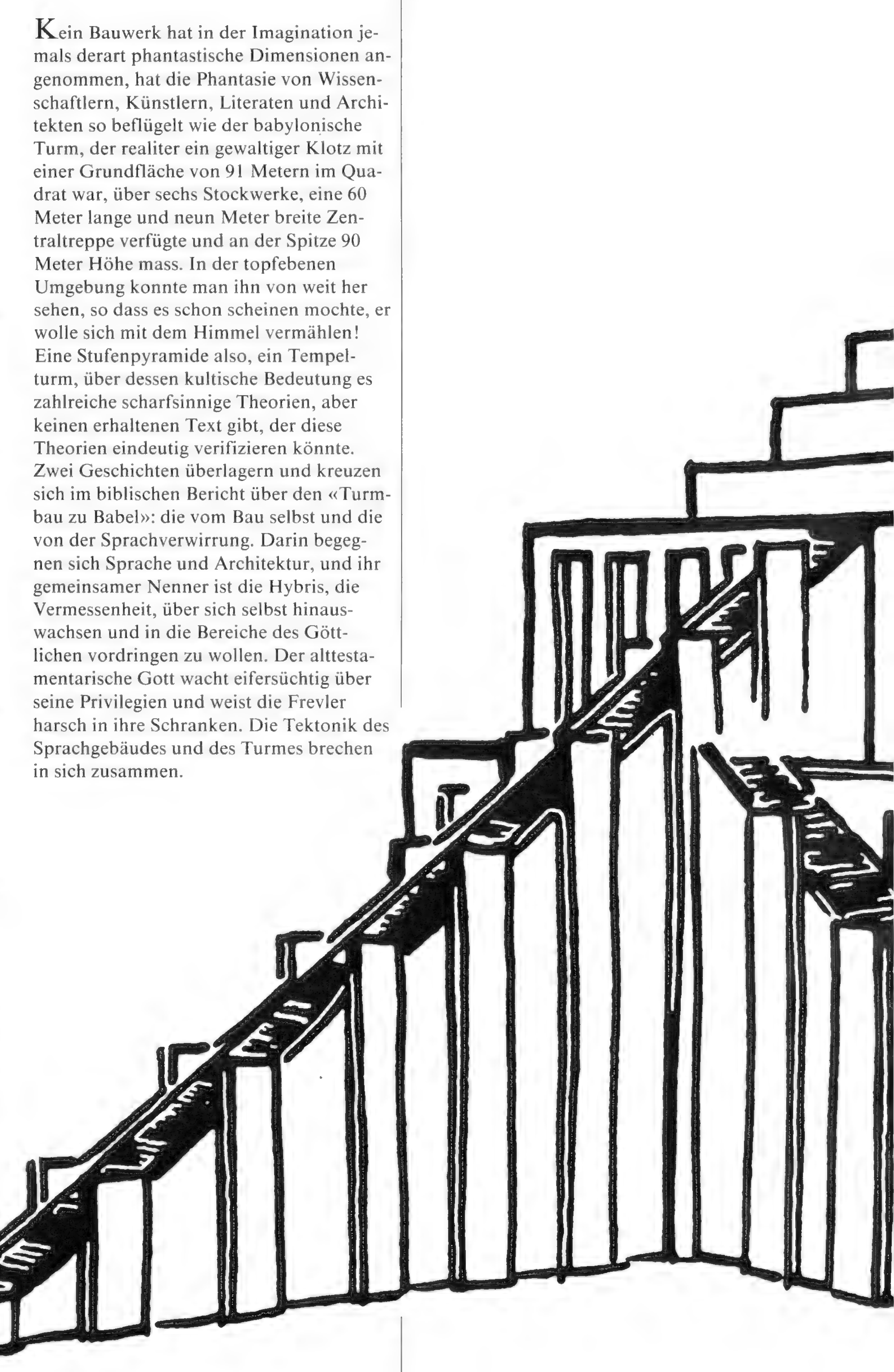


Literatur und Kunst des Expressionismus beschäftigten sich immer wieder mit dem Grossstadtmythos. Die Stadt wird als Auswuchs von Egoismus und Profitgier beschrieben, als architektonischer Dschungel und schliesslich als Ort der Apokalypse. Rechts: «Brennende Stadt» von Ludwig Meidner; links: Ausschnitt aus Paul Citroens Collage «Metropolis» von 1923; auf der vorangehenden Doppelseite: Otto Reigberts Bühnenbild zur Münchner Aufführung von Bertolt Brechts «Trommeln in der Nacht», 1922.

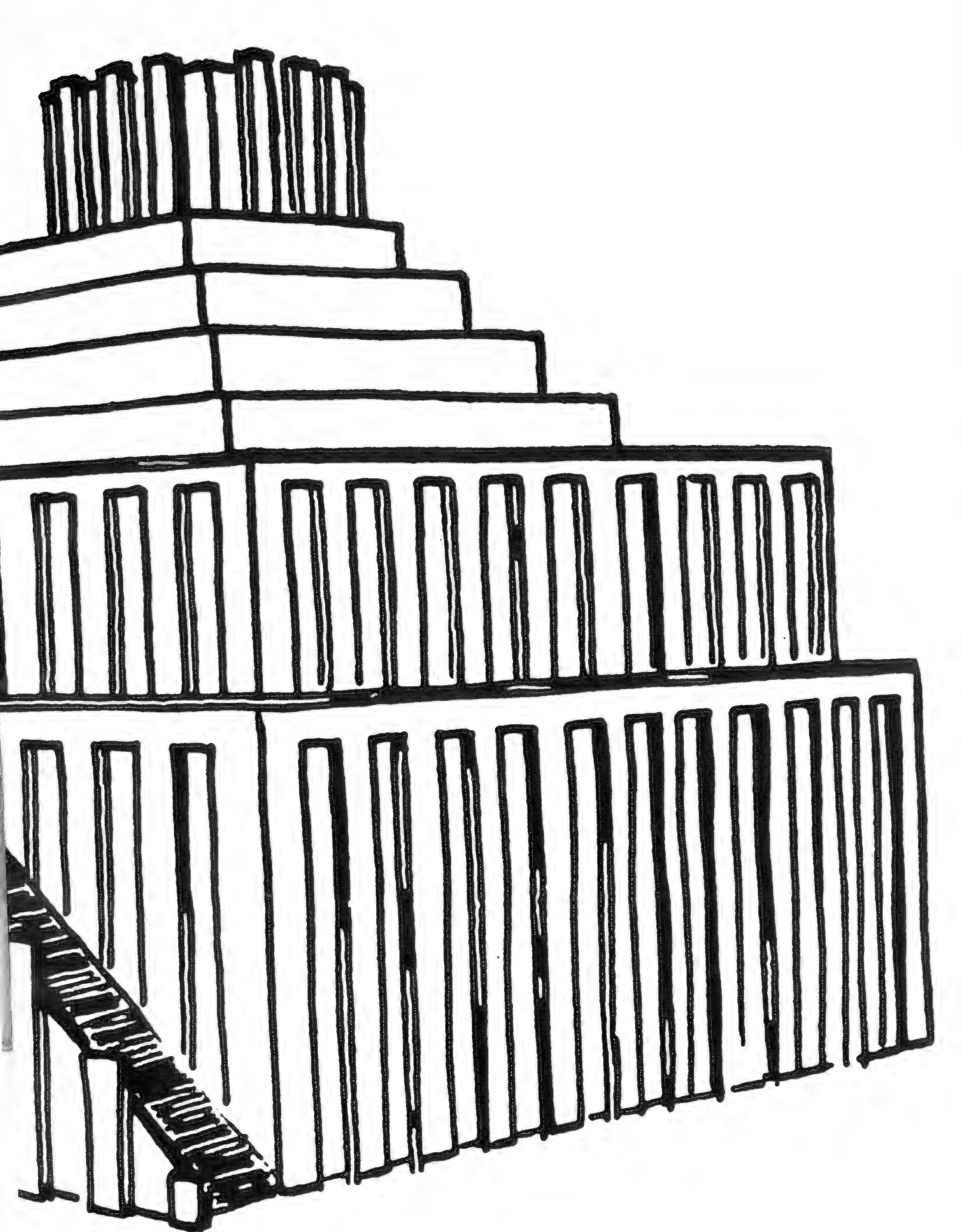


Der Turm der Vermessenheit

Kein Bauwerk hat in der Imagination jemals derart phantastische Dimensionen angenommen, hat die Phantasie von Wissenschaftlern, Künstlern, Literaten und Architekten so beflügelt wie der babylonische Turm, der realiter ein gewaltiger Klotz mit einer Grundfläche von 91 Metern im Quadrat war, über sechs Stockwerke, eine 60 Meter lange und neun Meter breite Zentraltreppe verfügte und an der Spitze 90 Meter Höhe mass. In der topfebenen Umgebung konnte man ihn von weit her sehen, so dass es schon scheinen mochte, er wolle sich mit dem Himmel vermählen! Eine Stufenpyramide also, ein Tempelturm, über dessen kultische Bedeutung es zahlreiche scharfsinnige Theorien, aber keinen erhaltenen Text gibt, der diese Theorien eindeutig verifizieren könnte. Zwei Geschichten überlagern und kreuzen sich im biblischen Bericht über den «Turmbau zu Babel»: die vom Bau selbst und die von der Sprachverwirrung. Darin begegnen sich Sprache und Architektur, und ihr gemeinsamer Nenner ist die Hybris, die Vermessenheit, über sich selbst hinauswachsen und in die Bereiche des Göttlichen vordringen zu wollen. Der alttestamentarische Gott wacht eifersüchtig über seine Privilegien und weist die Frevler harsch in ihre Schranken. Die Tektonik des Sprachgebäudes und des Turmes brechen in sich zusammen.



Modell des Babylonischen Turms, einer vermutlich 90 Meter hohen Stufenpyramide oder Zikkurat aus dem 18. bis 16. Jahrhundert v. Chr. Als Hauptheiligtum des Gottes Marduk und Symbol des Weltenberges war der «Turm» alles andere als ein Ausdruck menschlicher Anmassung und Überheblichkeit. Seine Erbauer verstanden ihn vielmehr als Sinnbild göttlicher Schöpfung und als einen Ort, an dem sich Gott und Mensch begegnen.



Doch was den alttestamentarischen Autoren als kollektive Masslosigkeit erschien, als Versuch, aus den begrenzten zeitlichen und räumlichen Dimensionen des Menschen in die Masse Gottes ausbrechen zu wollen, war für die Babylonier das Zentrum ihres religiösen Kultes. Es bestehen triftige Gründe für die Annahme, dass der Tempelberg Babylons, dem Stadtgott Marduk geweiht, eine kultisch überhöhte Darstellung des Weltberges symbolisierte, der am Beginn der Schöpfung stand. Das Haus Gottes also, Weltmittelpunkt, in dem sich Gott und Menschen begegnen und das Band zwischen Himmel und Erde geknüpft wird. So bedeutete der Tempelturm vermutlich für die Babylonier das Gegenteil von Hybris, nämlich Einklang mit der Schöpfung und Erinnerung an die menschlichen Grenzen.

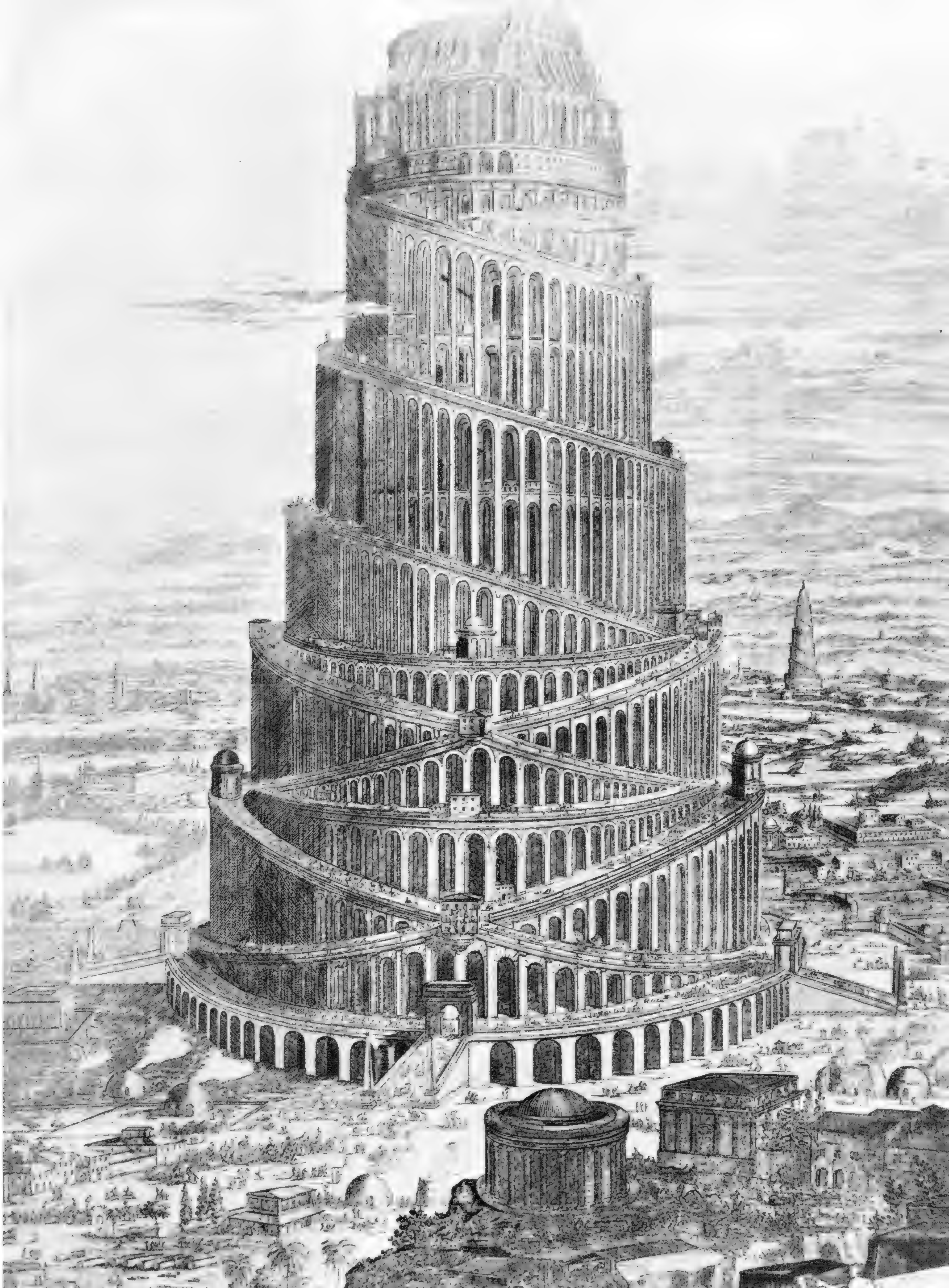
In der mittelalterlichen Literatur wird der Turm zu Babel mehrfach beschrieben, und im Laufe der Zeit wächst mit der Fabulierfreude der Literaten auch seine Höhe: von 4000 Klaftern im *Annolied* auf 5047 Klafter in der *Chronik des Jansen Enikel.*

Dabei wird die symbolträchtige Geschichte aus der Genesis ihrer menschheitsgeschichtlichen Phantastik beraubt. An deren Stelle tritt eine mittelalterliche Phantasiearchitektur, die zeitgenössische Turmbauten märchenhaft überhöht. Dennoch gewinnt das Vermessenheitsmotiv auch in der realen Turmarchitektur des Mittelalters an Bedeutung. Im 12. und 13. Jahrhundert wurde das Aussehen der wichtigen italienischen Städte von den Trutztürmen des Adels beherrscht. Wie Stanislaus von Moos schreibt, müssen die Strassen durch gewaltige Turmschäfte und weit springende Vorkragungen verdunkelt gewesen sein. Berühmt waren die Türme von Pavia, Vicenza und Ascoli Piceno. Benjamin von Tudela behauptet 1159, er habe in Pisa 10000 Türme gezählt, wobei ihm die Phantasie durchgegangen sein muss. Allerdings ist bezeugt, dass es in Bologna mindestens 180 Geschlechtertürme gegeben hat und bisweilen Belagerungsmaschinen kreuz und quer durch die Stadt fuhren, um in den zahlreichen Privatkriegen eingesetzt zu werden. Dicht an dicht standen Türme und Wohnhäuser, und wenn Belagerer einen Turm zum Einsturz brachten, waren die Folgen für die Anwohner verheerend. Der höchste, der Torre Asinelli in Bologna, soll 97 m hoch gewesen sein, höher also als der Turm zu Babylon. Nur unwesentlich niedriger waren die Florentiner Türme, von denen aus sich – einem Bericht des Jahres 1248 zufolge – die Adelsgeschlechter Tag und Nacht gegenseitig bekämpften.

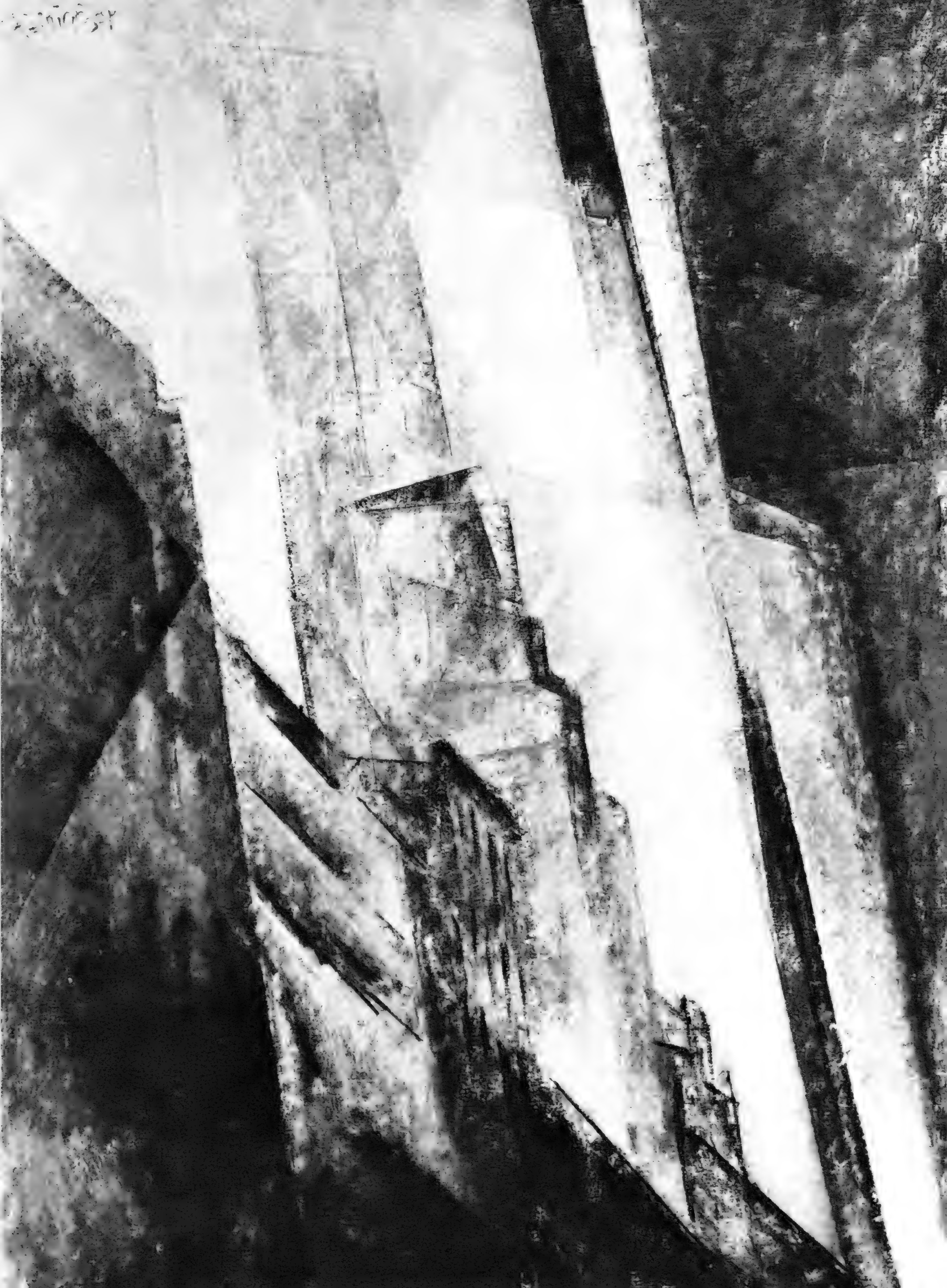
Die Türme hatten militärische Vorzüge, waren aber auch Mittel familiärer Machtdemonstration. Trieben adliger Ehrgeiz und Eitelkeit sie in zu grosse Höhe, wurden ihre fortifikatorischen Vorzüge wieder zunichte gemacht. Da man sich im Fall von Krieg und Vendetta aus den angrenzenden Wohnhäusern mitunter für Jahre in solche



In der jüdisch-christlichen Überlieferung gilt der Turm von Babel als Gleichnis menschlicher Ohnmacht, Verwirrung und Vermessenheit. Die beiden bekanntesten Darstellungen sind die von Pieter Brueghel (links) und Athanasius Kircher (rechts). Während Brueghel den noch unvollendeten Turm bereits wieder verfallen lässt, um so die Undurchführbarkeit des Unternehmens zu zeigen, entwirft Kircher ihn als das grundsätzlich ausführbare Modell einer Idealstadt.



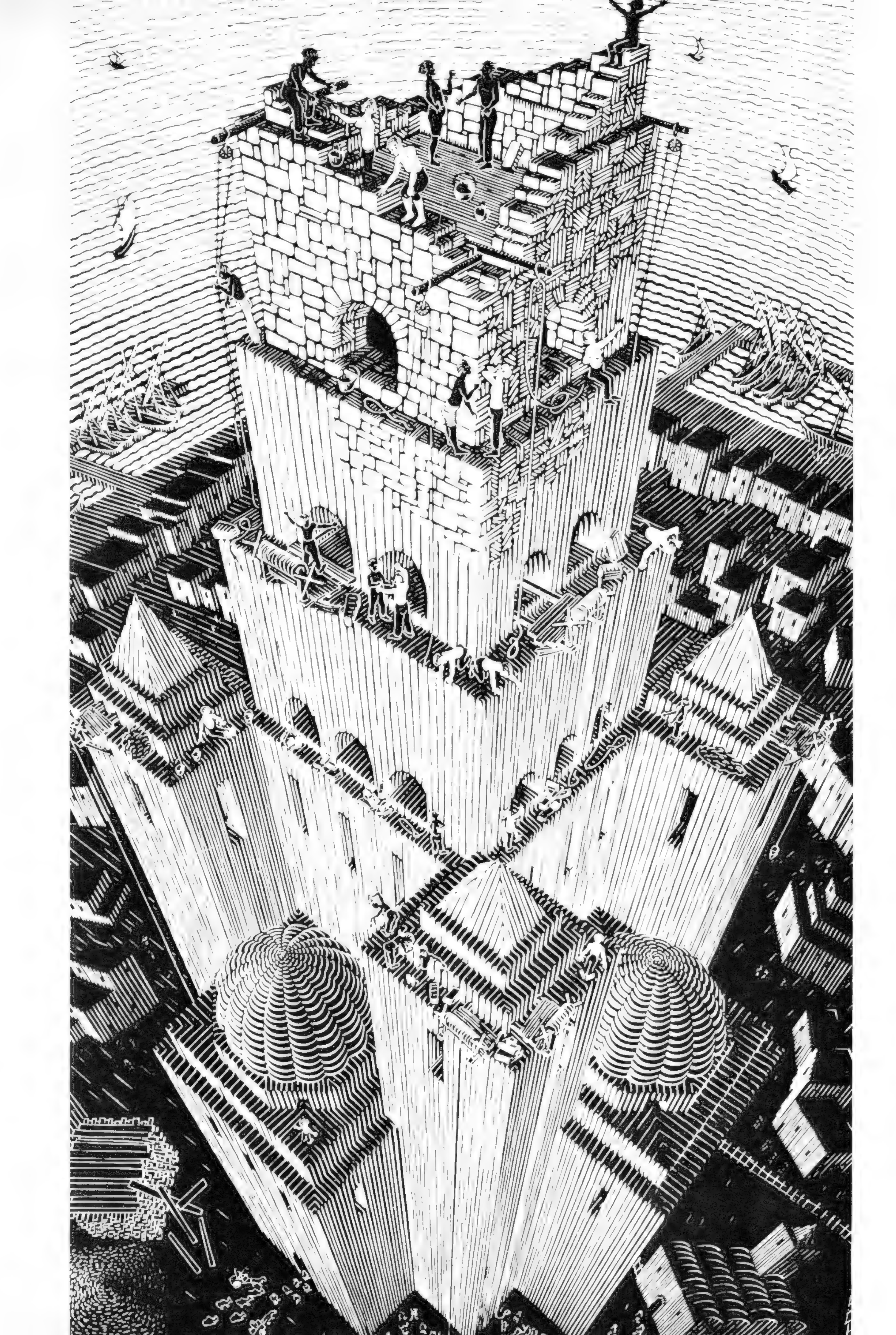




Türme zurückzog, können sie in mancher Hinsicht als Vorläufer der Wohnhochhäuser gelten, wenn auch die ersten Entwürfe für echte Wohntürme noch bis ins 17. Jahrhundert auf sich warten liessen.
Für die Architekten begann der Turm zu Babel modellhaft an Bedeutung zu gewinnen, sobald man sein Potential als Stadt in der Stadt realisierte. Dazu dürften die berühmten malerischen Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts - von Pieter Brueghel d. Ä. (1563) und Athanasius Kircher (1679) - erheblich beigetragen haben. Die Türme von Brueghel und Kircher durchstossen mit ihrer Spitze schon die Wolkendecke, somit die Vermessenheit und Phantastik des Unternehmens anzeigend. Sie alle sind bereits Stadttürme.
Türme setzen Zeichen, können der Stolz einer ganzen Nation sein. Christliche Sakralbauten erfüllten das städtische religiöse Prestigebewusstsein seit der Gotik mit immer höheren Kirchtürmen zur Ehre Gottes und als Symbol der Gottesstadt. Ein wahrer Run auf den höchsten Kirchturm setzte ein. Der 142 Meter hohe Turm des Strassburger Münsters trägt 450 Jahre lang die Siegeskrone, bis sie ihm 1880 mit 157 Metern vom Kölner Dom und 1890 mit 161 Metern vom Ulmer Münster abgejagt wird. Das 19. Jahrhundert bringt erhebliche Fortschritte des Ingenieurbaus in den Glas- und Eisenkonstruktionen seiner Brückenbauten, Glaspaläste und Türme, deren bekanntester von Jean Eiffel 1889 eingeweiht wurde. Der 300 Meter hohe Eiffelturm blieb bis in die dreissiger Jahre des 20. Jahrhunderts das höchste Bauwerk der Welt.
Der Wohnhochbau dagegen und der für Banken, Versicherungen und Verwaltungen bedurfte erst einer Fülle technischer Erfindungen, unter denen die des elektrischen Lifts von Werner von Siemens (1867) eine der wichtigsten ist, und der Einführung des Stahl- und Betonskelettbaus. Seit 1883 das erste moderne Hochhaus mit elf Stockwerken in Chicago seiner Bestimmung übergeben wurde, kennen wir eine stete Jagd nach neuen Höhenrekorden. Wir sind derzeit gerade in eine weitere Etappe der Hochhausarchitektur eingetreten, die viele charakteristische Zeichen des Babylon-Mythos erkennen lässt: wissenschaftlichen und technischen Ehrgeiz, Eitelkeit, Macht- und Prestigebedürfnis, kommerzielle Verwertbarkeit, getarnt mit Ästhetik und modischen Gags. Es handelt sich um die neue Wolkenkratzer-Generation in New York, Chicago, Dallas und Houston von Architekten wie Helmut Jahn, Philip Johnson und John Burgee.
Auch in der visionären Architektur treibt die Idee des Babylonischen Turms immer wieder neue Früchte. Im Jahre 1969 stellte der Berliner Architekt Robert Gabriel das Modell einer 2000 Meter hohen Turmstadt zur Diskussion. In ihr hatte das Auto nichts mehr zu suchen, es blieb in den Parkdecks der gewaltigen Fundamentplatte. Darüber erhob sich eine Turmstadt für 75000 Bewohner in Y-Form. Ihr Zentrum sollte ein zylindrischer Bau, eine Riesenröhre von 80 Meter Durchmesser, bilden, die «City». Drei Wohnblocks von je 125 Meter Länge strebten wie Flügel von der Mitte weg, damit gaben sie zugleich der Turmsäule Halt. In drei Stufen sollten sie von 2000 Metern Höhe auf 700 Meter abfallen. Die unteren Stockwerke bis in 100 Meter Höhe sollten Büros und Verwaltung vorbehalten bleiben. Wohl wissend, dass die Wolkendecke meist in 500 bis 600 Meter Höhe durchbrochen wird, würden die meisten Bewohner der 500 Stockwerke in fast immerwährendem Sonnenschein wohnen. Von jedem Stockwerk aus sollte Zugang zur City mit Geschäften, Kaufhäusern, Theatern bestehen. Ein ausgeklügeltes Aufzugssystem sollte die vertikale Kommunikation in Gang halten. Die aus vorgefertigten Bauteilen montierten Wohneinheiten sollten in sich äusserst variabel sein. Den Vorteil derartigen Hochbaus sah der Architekt in der Rückgewinnung von Natur um die Turmstädte herum.
Ein Denk- und Planungsmodell wie dasjenige Gabriels treibt die potentielle Realisation des Babylonischen Turms in neue Dimensionen vor. Ob sie «unmenschlich» sind - wer wagt das zu entscheiden? Technisch wären derzeit Gebäude bis ca. 1600 Meter Höhe realisierbar. Die Gilde der Fernsehtürme hat es inzwischen in Toronto auf 533 Meter und in Moskau auf 540 Meter gebracht. Was «vermessen» ist, bestimmen weitgehend die jeweiligen Ideologien; aber wehe den Bewohnern der Türme, wenn sich je die Architekten ver-messen haben sollten, wenn etwa bei allfälligen Erdbebenkatastrophen die statischen Berechnungen nicht halten, was sie versprechen. Oder nehmen wir von allen Katastrophen die kollektiv schlimmste an: Krieg. Dann würde die Bibel erneut von der Realität eingeholt.

Erst mit Hilfe neuer Bauweisen und Baustoffe konnten Ende des 19. Jahrhunderts die Höhenrekorde gotischer Kathedralen überboten werden. Nach wie vor - und heute mehr denn je - ist die Errichtung hoher und höchster Türme eine Herausforderung für die Architektur. Rechts: «Der Turm von Babel» in einem Holzschnitt von Maurits Cornelis Escher, 1928.

Vorangehende Doppelseite: links «Die Marktkirche in Halle», 1930, und rechts «Manhattan II» von Lyonel Feininger.



Türme, die nicht gebaut wurden

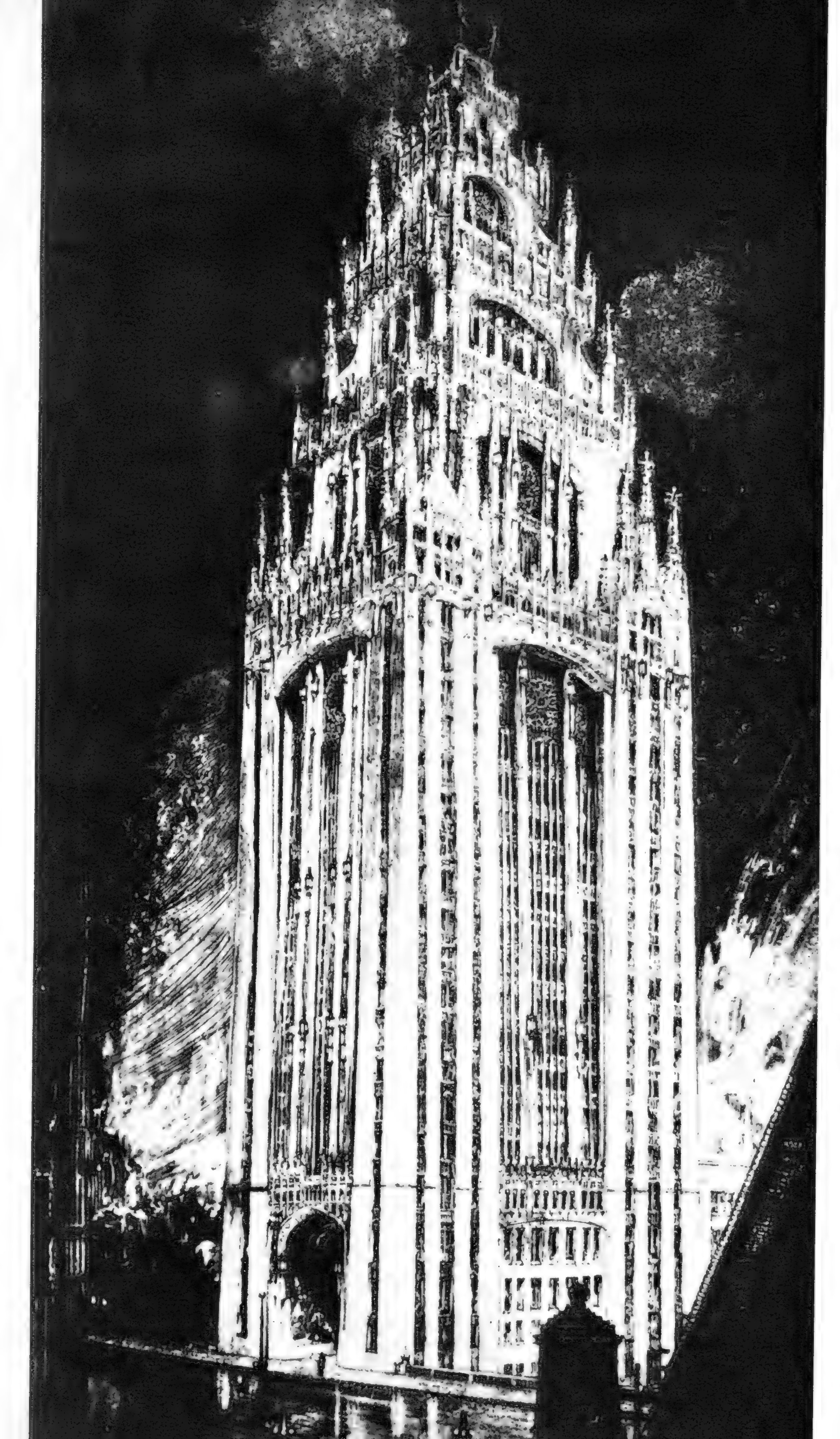


Seite 36
Bruno Taut: Entwurf für den Chicago Tribune Tower, 1922.

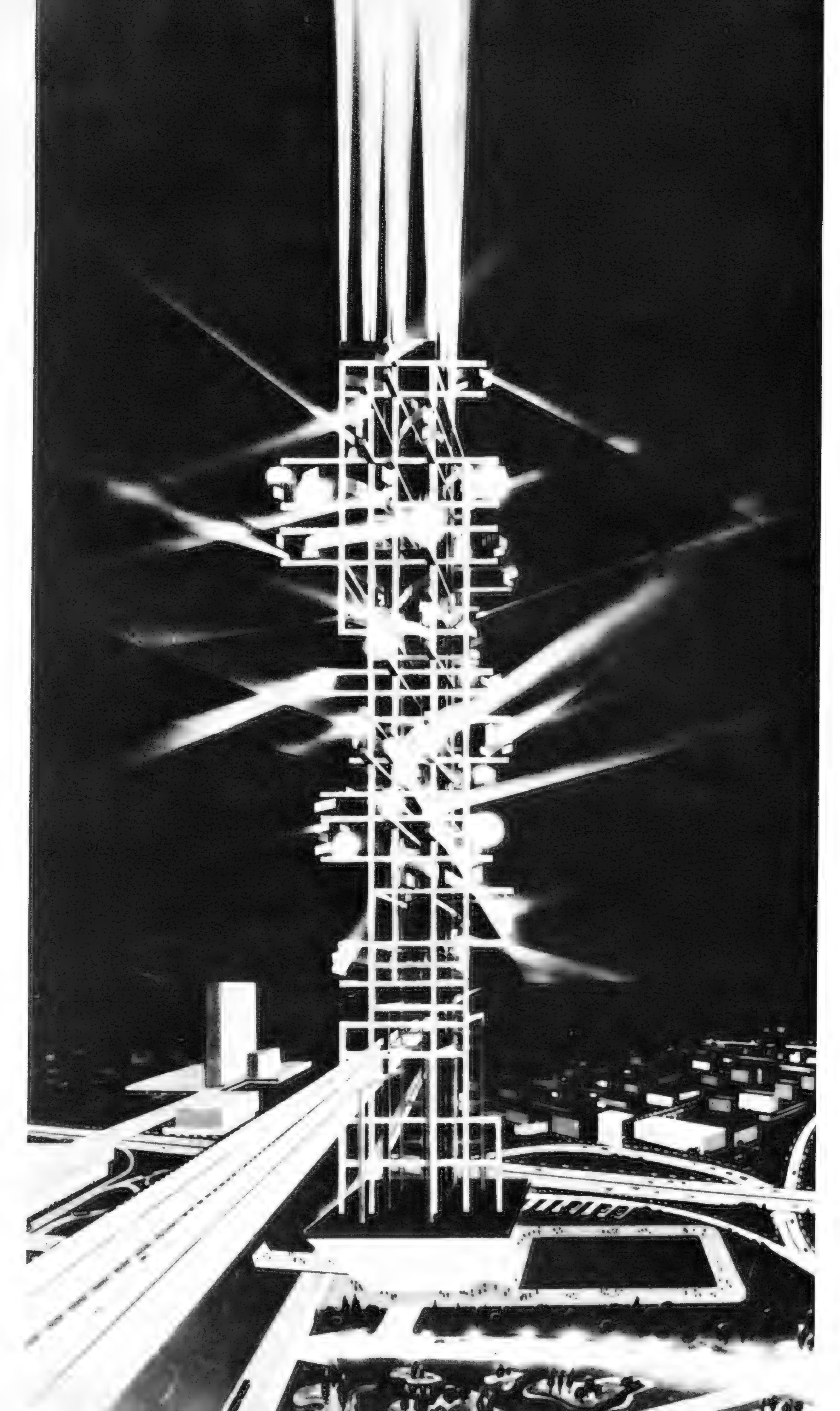
Seite 37
Louis Bourgeois, Francis E. Dunlap, Chas. L. Morgan: Entwurf für den Chicago Tribune Tower, 1922.

Seite 38
Ein 450 Meter hohes Windkraftwerk, das 1932 von dem deutschen Ingenieur Hermann Honnef projektiert wurde.

Seite 39
Kybernetischer Turm. Projekt des Bildhauers Nicolas Schöffer von 1972.







Stadtentwürfe der Renaissance

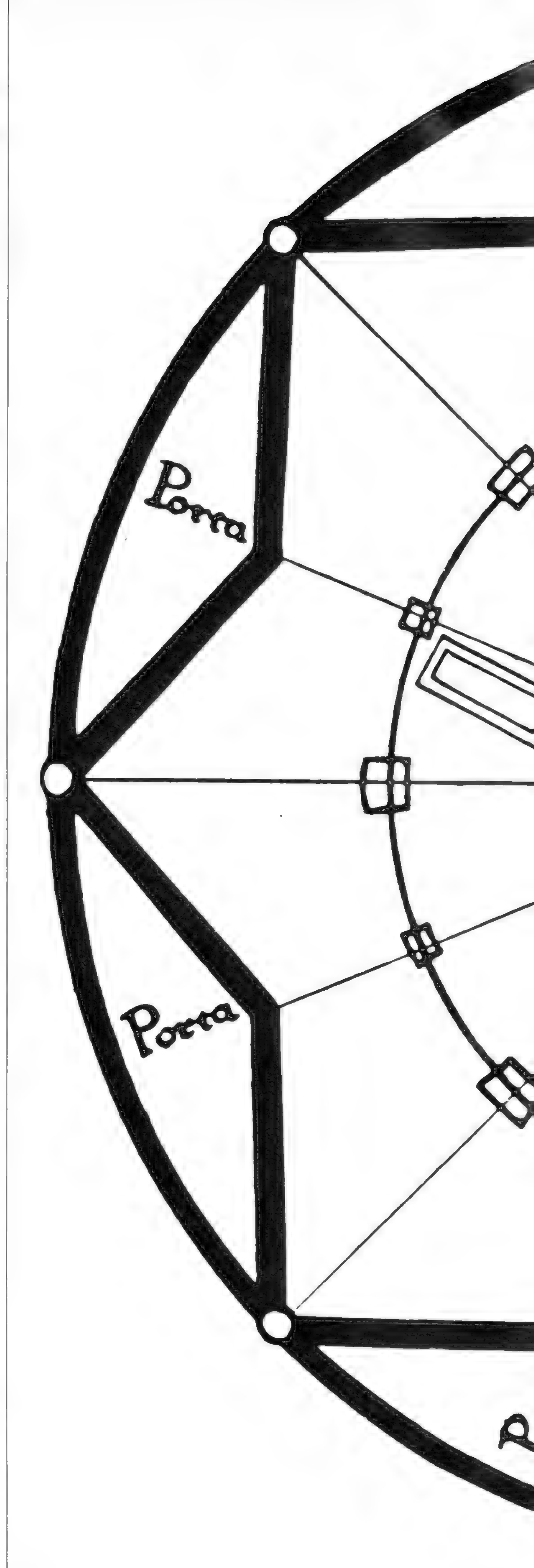
Die Unterschiede zwischen Mittelalter und Renaissance sind enorm, und nirgends springen sie dem Betrachter so ins Auge wie in der Architektur und vor allem in den Architekturentwürfen. Ein christlich-allegorisches Idealbild der Stadt wird durch ein nach rationalen, ästhetischen und militärischen Gesichtspunkten geplantes ersetzt. Der auffälligste Unterschied zum Mittelalter ist der, dass an die Stelle des Gotteshauses das Schloss des Fürsten in den Mittelpunkt der Stadt tritt und die Kirche an die Peripherie gerückt wird. Deutlicher konnte die Verschiebung der ideellen Gewichte kaum ausfallen.
Leon Battista Alberti, die Gallionsfigur der Bewegung, basiert seine *Zehn Bücher über die Baukunst (De re aedificatoria libri X)*, erschienen zwischen 1443 und 1452, auf Vitruv, den Erzvater aller Architekturtheorie, und auf platonisches Denken. Gleichzeitig integriert er aber eigene und zeitgenössische Erfahrungen und Bedürfnisse. Im Mittelpunkt seiner Stadtpläne steht der Mensch und nicht mehr Gott:

Die Gebäude sind der Menschen wegen erbaut worden, sei es zur Notwendigkeit, zum Bedürfnis und Vorteil des Lebens, sei es zum zeitweiligen Vergnügen bestimmt.

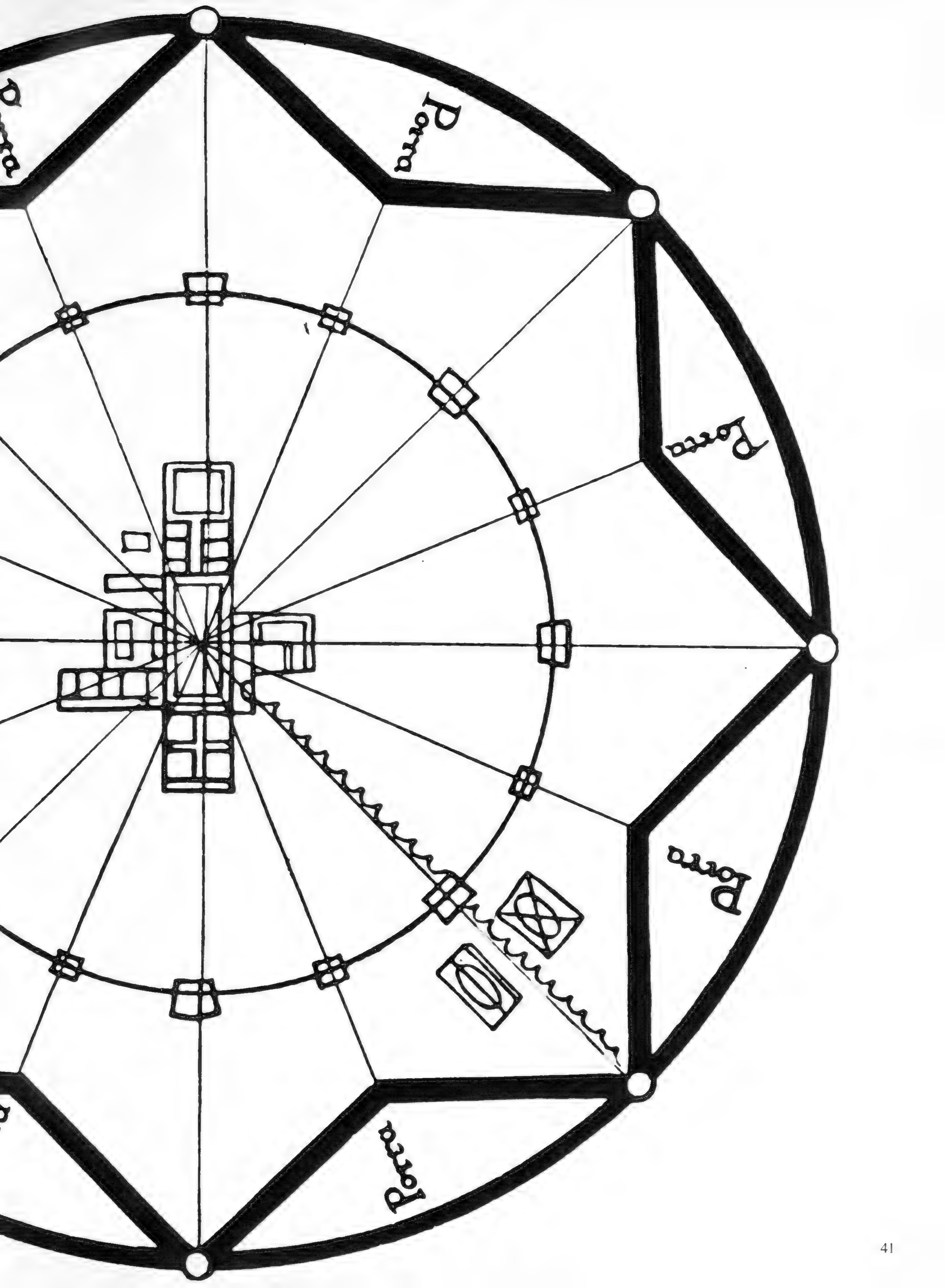
Funktionalität und lebenspraktische Einstellung ergänzen sich mit präzisen Vorstellungen über die Organisationsform einer Stadt, deren hierarchische Struktur sich auch in der Ordnung der Gebäude abbildet. Doch Albertis zentrale Überlegungen über Sinn und Nutzen einer Stadt könnte man noch heute jedem Stadtplaner als Motto auf den Schreibtisch stellen:

Das Ideal einer Stadt und ihre Aufgabe nach Meinung der Philosophen können wir darin erblicken, dass hier die Einwohner ein friedliches, möglichst sorgenloses und von Beunruhigung freies Leben führen ...;
Und so behaupte ich auch, es müsse eine Stadt derart beschaffen sein, dass von den Nachteilen ... überhaupt keiner vorhanden sei. Und von allen Sachen, welche für des Lebens Notdurft wünschenswert sind, soll keine fehlen.

In seine Idealstadtplanungen bezieht Alberti die geographische Position, Vor- und Nachteile von Bergen, Ebenen und Küsten ein, und selbst das Klima spielt eine wichtige Rolle bei seinen Überlegungen. Das sechste Buch handelt von der Würde der



Für den Herzog Francesco Sforza entwarf der italienische Bildhauer und Architekt Filarete die Idealstadt Sforzinda. Für das Stadtzentrum projektierte er weder Schloss noch Kirche, sondern einen Tugendturm mit Restaurants, Bädern und Bibliotheken.

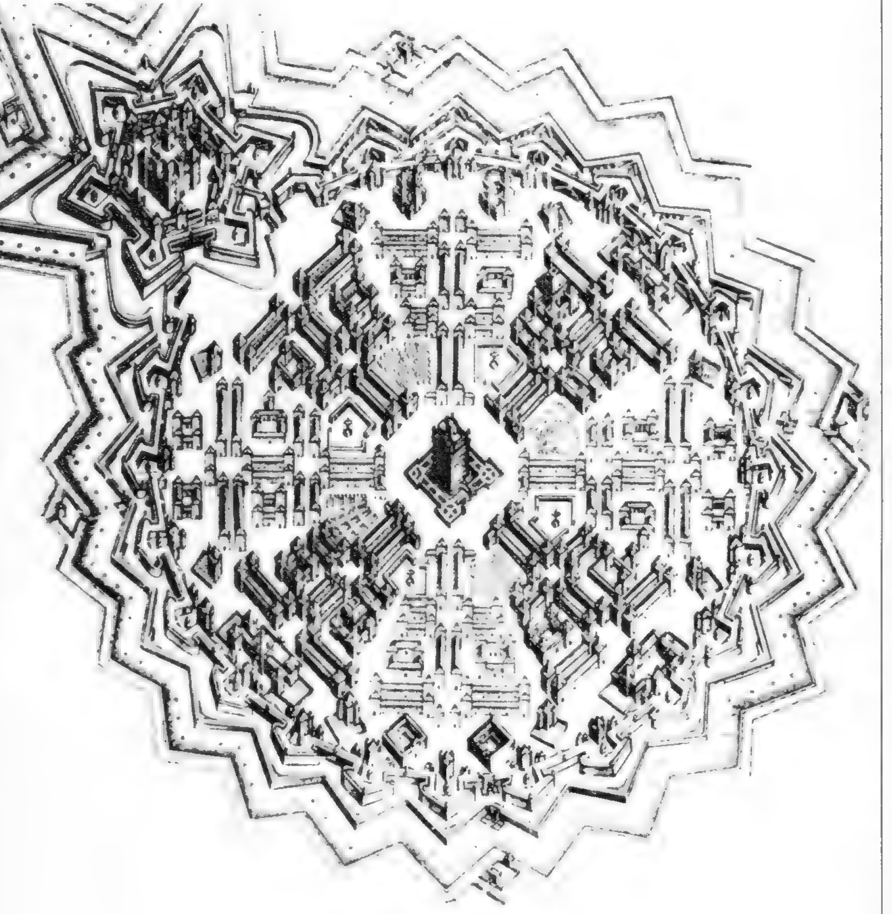

Porta
Porta
Porta
Porta

Bauwerke, ihrer Anmut und Wohlgefälligkeit, ihrem Regelmass und Schmuck. Ihr Sinn liegt in der Erzeugung von Schönheit, die als «gesetzmässige Übereinstimmung aller Teile» definiert wird.

Für Francesco Sforza, der ihn zum Hofarchitekten in Mailand ernannt hatte, entwarf der italienische Bildhauer und Architekt Antonio di Pietro Averlino, genannt Filarete (1400–1469), in seinem *Trattato dell'Architettura* (1460–1464) die Idealstadt Sforzinda. Er wählt einen sternförmigen Grundriss, der aus zwei Quadraten gebildet wird, deren Ecken nicht übereinanderliegen. «Vielmehr muss immer eine Ecke genau in die Mitte zwischen zwei anderen zu liegen kommen.» Filarete bestimmt sehr konkret die Lage der Strassen, Plätze, Märkte, des Doms und des fürstlichen Palastes. Für das Stadtzentrum projektiert er weder Schloss noch Kirche, sondern einen Tugendturm, ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Gebäude mit sittlichem Anspruch. Die beiden untersten Etagen sind für die Freuden des Leibes bestimmt und enthalten ein Bordell, Restaurants, Bäder, Wohnungen der Prostituierten und die Polizeistation. In den sieben oberen Stockwerken befinden sich Bibliotheken, ein Theater und Beschäftigungsmöglichkeiten mit den sieben Wissenschaften. Zu diesen Räumen steigt man mühevoll über eine Steiltreppe, während man von dort bequem über eine stufenlose Rampe abwärts in die Höhlen des Lasters gelangt. Leonardo (1452–1519) skizzierte immerhin eine modern anmutende Stadt auf zwei Verkehrsebenen, in der die Gebäude in bezug auf Strassen, Plätze und Kanäle angeordnet sind; gleichmässiger Wasserabfluss und gute hygienische Verhältnisse spielen dabei ebenfalls eine wichtige Rolle. Breiten Raum gewährte er der Befestigungsarchitektur, die zunehmend Einfluss auf die italienische Stadtplanung gewann, da eine der Lieblingsbeschäftigungen der zahlreichen italienischen Monarchien und Republiken im Kriegführen bestand. Im 16. Jahrhundert wurden dann ganze Städte von ihren Befestigungsmauern her entworfen.

Mit Vincenzo Scamozzi (1532–1616) versucht noch einmal ein bedeutender Baumeister das Problem der Idealstadt zu lösen. *L'Idea Architettura Universale* (1615) ist seine Schrift betitelt, die in vielen Auflagen und Sprachen Architekten ganz Europas beeinflusst hat. Darin bildet er eine Idealstadt mit zwölfeckigem Grundriss aus, deren Planung von fortifikatorischen Gesichtspunkten dominiert wird. Albertis geglückte Mischung von sozialen, ästhetischen und militärischen Komponenten wird in der Spätrenaissance immer stärker durch das Diktat der Geometrie ersetzt. Das zeigt sich auch in den zahlreichen Idealstadtplänen, mit denen der Franzose Jacques Perret in seinem Lehrbuch *Des fortifications et artifices* (1601) die italienische Tradition fortführt. Vom Viereck bis zum sternförmigen Vierundzwanzigeck reichen seine Pläne; radial verlaufen die Strassen vom Zentrum zur Peripherie; Blockbebauung und rechtwinklig sich kreuzende Strassen weisen voraus auf Barock und amerikanische Städteplanung. Perret entwirft ebenso Paläste und Häuser, wobei ein königlicher Palast im Stadtzentrum in Form eines Hochhauses einen besonders zukunftsweisenden Einfall darstellt.

Auch wenn keiner der skizzierten Stadtentwürfe gebaut wurde, übten sie dennoch erhebliche Wirkung auf die Architekten vom 16. bis 18. Jahrhundert aus. Absolutistisch-barocke Planungen wie die von Karlsruhe und vieler kleiner Residenzen, die sich bemühten, Versailles zu imitieren, setzten im 18. Jahrhundert in die Realität um, was zwei Jahrhunderte zuvor noch kühne Kopfgeburten waren.



In den Mittelpunkt einer seiner Idealstädte stellte der Franzose Jacques Perret 1601 einen königlichen Palast in Form eines Hochhauses.



Consciousness goes modern: Piranesi

Während die Monarchen Europas darangehen, ihre Residenzen geometrischen und harmonischen Idealplanungen anzumessen, bannt in Rom zum erstenmal ein Architekt und Graphiker psychologische Irritationen des Bewusstseins in einer Art und Weise auf seine Druckplatten, dass ihn die Romantiker später als Anreger und kongenialen Seismographen ihrer Weltsicht empfinden. Wir heutigen Menschen erkennen, dass Giovanni Battista Piranesi der erste war, der die traumatischen Beschädigungen des geängstigten Ich darstellte, das sich seines psychologischen Grenzgängertums ebenso bewusst wird wie der gesellschaftlichen Zwänge, denen es ausgesetzt ist.
Die offizielle Architektur der Zeit ist ja von ganz entschieden anderer Natur. Sie baut spätbarocke Pracht und Fülle, verspieltes Rokoko an Kirchen, Palästen und Schlössern, schwelgt im Ornament, wendet sich dann klassizistischen Tempeln und Fassaden zu, die hell und freundlich das Ordnungsbewusstsein und die Geschmacksnormen der Herrschenden bezeugen. Piranesi liegt quer zu seiner Zeit, und seine berühmten *Carceri d'Invenzione* (1745, zweite Fassung 1761) stiessen – wen wundert's – auf Unverständnis und Ablehnung. Andere seiner phantastischen Architekturansichten in den *Antichità Romane*, in den *Vedute di Roma*, in *Il Campo Marzio dell'antica Romana* halfen, sein zeitgenössisches Ansehen zu etablieren, waren sie doch aus realen Architekturen herausgewachsen. Mochte man sich auch an den Verzerrungen von Perspektiven, Proportionen und Dimensionen stören, über manieristische Schnörkel oder Details lächeln; man bewunderte dennoch die Meisterschaft der Ausführung. Aber die *Carceri*…
Nicht nur die Romantik, auch die unmittelbare Gegenwart hat seit einigen Jahren Piranesi zum Atlas der phantastischen Architekturzeichnung erkoren, der auf seinen Schultern eine ständig wachsende Adeptenschar im Absurden spielender Architektur-Utopiker trägt. Sie verdienen längst mit Zeichnungen und Entwürfen das Geld, das sie mit realen Gebäuden niemals verdienen könnten. Piranesi ist auch der Ahnherr eines florierenden Marktes an Architekturzeichnungen, deren Erfolg man schon an der wachsenden Zahl darauf spezialisierter Galerien ablesen kann. Keine der immer zahlreicheren Ausstellungen zur visionären oder utopischen Architektur kann ohne die Berufung auf Piranesi auskommen, und auch genuine Piranesi-Aus-



Giovanni Battista Piranesi war Kupferstecher, Archäologe und Baumeister. Obwohl er seine Blätter stets mit «Architetto» signierte, hat er nur ein architektonisches Werk hinterlassen. An die Stelle der versagten Bautätigkeit trat bei ihm der utopische Entwurf. In seiner berühmten Folge von Radierungen «Carceri d'Invenzione» zeigt er eine imaginäre Kerkerwelt von alptraumhaft-labyrinthischer Wirkung.



stellungen verzeichnen Hochkonjunktur. Es ist deshalb angebracht zu zeigen, dass Piranesi nicht nur mentale oder museale Reize stimuliert, sondern auch auf bauende Architekten unserer Zeit noch immer durchaus anregend wirkt. Der Architekt Günter Krawinkel sagt darüber:

«An der ‹postmodernen› oder, wie Charles Jencks neuerdings auch definiert, an der ‹spätmodernen› Architektur unserer Tage haben Kritiker bestimmte Merkmale festgestellt, die sich in Piranesis Zeichnungen ebenfalls entdecken lassen: den Hang zum Monumentalen, die Verzerrung der Massstäbe, das Spiel mit der Symmetrie, die Vorliebe für die Diagonale, die Benutzung historischer Zitate, den Umgang mit Bauelementen als Versatzstücken bis zur ironisierenden Übertreibung und nicht zuletzt die Ambivalenz vieler Aussagen (baubar - nicht baubar, innen - aussen, Licht - Finsternis, Aufbau - Zerstörung).»

Die Konjunktur Piranesis hat unterschiedliche Ursachen, dazu zählen die Unsicherheiten der Zeitläufte, die von ihnen ausgelösten Angstgefühle, die daraus resultierende Innenschau ebenso wie die seit den siebziger Jahren erneut intensiv und auf hohem Niveau betriebene wissenschaftliche Durchdringung von Piranesis Œuvre und die postmoderne Spielhaltung gegenüber der Architekturvision.
Zumal in England sog die Literatur der Zeit schnell auf, was Piranesi an Architekturmetaphorik bereitstellte. Doch die Kunstgeschichte, die gerne die Beschäftigung mit dem Werk durch jene mit seiner Vor- und Entstehungsgeschichte ersetzt, hat lange Zeit geflissentlich übersehen, dass Piranesis Wirkungsgeschichte eine überwiegend literarische ist. Seine Auswirkungen auf die englische Literatur und auf die französische Romantik sind tiefgreifend. Wenn er dabei im wesentlichen auf die *Carceri* verkürzt wird, so hat das seine Gründe in ebenjener literarischen Strömung, die kurz nach dem Erscheinen der zweiten, überarbeiteten Fassung der *Carceri*-Blätter aufkommt: der des *gotischen Romans*. Die sogenannten «Gothics» beziehen nahezu das gesamte Inventar des «haunted castle»-Bildkomplexes bei Piranesi: Burg mit einem Labyrinth dunkler Korridore, unterirdische Gänge und Gewölbe, knarrende Türen, unheilschwangere Geräusche, Hallen im Halbdunkel, diffuse Lichtquellen, Treppenfluchten, Zugbrücken, Geheimtüren, Verliese. Dazu treten dann noch Motive wie «die verfolgte Unschuld», Familienfluch, Inzest, Höhle, Folterjustiz, Inquisition, Kloster, Abgrund, Berge, dämonisch-verbrecherischer Protagonist; eine Ikonographie, die sich als Semantik von Gewalt, Unterdrückung, Herrschaft und Untergang begreift, deren Kehrseite Einsamkeit, Isolation, Verlorenheit des Individuums heisst. Wie nie zuvor in der Literatur beziehen diese Romane ihren Stimmungsreiz aus der emotionalen Aufladung architekturaler Motive. Doch hat Piranesi auch durch seine Rom-Ansichten gewirkt. Mit ihnen hat er den Tourismus der europäischen Bildungsreisenden für viele Generationen motiviert und gleichzeitig - wie keiner zuvor - die ambivalente Phantastik der Stadt in den Veduten beschworen. Rom ist dabei ein Sonderfall von Stadt, nämlich *die* Stadt schlechthin, in deren Darstellung Piranesi teleskopartig zwei Jahrtausende an Baugeschichte ineinanderblendet. Ein Blatt wie die *Idealansicht der Via Appia* häuft und zitiert Baudenkmäler in grotesker Weise: Babylon, Griechisch-Römisches, Renaissance und Exotik werden miteinander verschränkt. Es entsteht eine «Postmoderne» eigener Art. Die Stadt als Architekturmuseum stellt sich selber aus, und mit staunenden Gesten weisen die Touristen einander auf die Merkwürdigkeiten hin. Das hat etwas ungemein Theatralisches, wie wir es auch von Burnacinis Operndekorationen her kennen. Ehrfurcht schlägt in Komik um, Komik in Entsetzen, wenn dann die traumatischen Erfahrungen anklingen, die städtische Häuserzusammenballungen ebenfalls hervorrufen, wenn sich in anderen Blättern die Stadt selbst im Fiebertraum träumt, sich als Alptraum entpuppt, bodenlos wird, aus ihren Eingeweiden subterrane Scheusslichkeiten emporquellen lässt, Verfall allgegenwärtig ist und sich Planbarkeit und absolutistische Regelsucht ins wuchernde Chaos verflüchtigen.
«Schön» ist diese Ästhetik des Grotesken in ihrer Mischung aus Erhabenem, Grauenvollem und Ironisch-Komischem obendrein. Piranesis Phantasiearchitekturen sind ins Monumentale gesteigerte Traumkulissen mit enger Verwandtschaft zu surrealen Wachträumen, in ihnen wird der zeitgenössische ästhetische Kanon um die Begriffe von Angst und Schrecken als Vorbedingung für die Wirkung des Erhabenen erweitert.

Piranesis «Carceri» hatten nicht nur auf die reale Architektur - bis hin zur Postmoderne - bedeutenden Einfluss, sondern auch auf die englische und französische Literatur der Romantik. So hat die gesamte Bilderwelt der *haunted castles*, der Geisterschlösser, ihre düstere Architektur nachweislich Piranesi zu verdanken.


CARCERI
INVENZIONE

Dass in Phantasiearchitektuen häufig Traumstrukturen anzutreffen sind und dass flüchtige Träume Unterbewusstes gerne in die scheinbare Solidität von imaginierten Architekturen kleiden, ist spätestens mit Piranesi evident geworden. Nicht selten extrapolieren Phantasiearchitekten aber auch die Träume und Alpträume eines ganzen Zeitalters, wofür uns das Gedicht *Kubla Khan* von Samuel Taylor Coleridge als Beispiel dienen mag. Es gehörte seinerzeit zu den Programmgedichten nicht nur der englischen, sondern der internationalen Romantik und hat seit seiner Entstehung 1816 eine Flut von Interpretationen ausgelöst. Es sei uns daher erlaubt, den eigenen Deutungsansatz auf das Architekturthema zu verengen.

Bürgers Traum: Xanadu

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery...

Kubla Khan, Marco Polo oder Xanadu waren dem Zeitgenossen vertraut. Zum Orientalismus des frühen 19. Jahrhunderts gehören Paläste, paradiesische Gärten, Höhlen, Flüsse, Wasserfälle – alles Topoi, die auch Coleridge einsetzt, melodisch und sprachmagisch evokativ.

Der Begriff des *pleasure-dome* verbindet, quasi synästhetisch, säkulare und sakrale Architektur, Palast und Kuppelbau, wobei die Kuppel aber auch Symbol der Harmonie schlechthin ist. Abmessungen werden nicht gegeben, im Gegenteil, *measureless to man* sind die Höhlen, durch die der *Alph* fliesst. Aber dann der kultivierte Boden; zweimal fünf Meilen von Mauern und Türmen geschützt, aus der wilden Natur herausgeschnitten wie der Kosmos aus dem Chaos in Miltons *Paradise Lost*. Zu den orientalischen und den vage sakralen Assoziationen gesellen sich die mittelalterlichen. Die Architektur des Gebäudes erweist sich also als paradiesisch-phantastisch, aber es ist ein gefährdetes Paradies:

And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!

Zwei weitere Male im Verlauf des Gedichts wird die Architektur des paradiesischen Palastes als Sinnbild von Schönheit, Vollkommenheit und Kultur schlechthin beschworen:

The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

Paradoxa werden zusammengezwungen – Sonne und Eis –, sie ergeben die prekäre Harmonie, die labile Stabilität phantastischer Architektur. Kubla Khan konstituiert sich als Persönlichkeit nur durch sein Werk. Die Steigerung der Phantastik des ursprünglichen Entwurfs entspricht der Flüchtigkeit des Traums, *Floated midway on the waves*. Nachdem der Palast auf dem menschengeschaffenen Boden Xanadus und dann als Schatten auf heiligem Fluss entstanden ist, entsteht er zum dritten Male nun wahrhaft synästhetisch aus Klang und Luftgebilde:

That with music loud and long
I would build that dome in air,
That sunny dome! Those caves of ice!

Aber beim dritten Male und in der Imagination des Dichters wird das Erschaffen phantastischer Architektur bereits mit Konditionalis und Konjunktiv versehen: *Could I... I would...* Schwebend leicht wie das Spiegelbild einer Architektur in einer Seifenblase zieht so die dichterische Architekturvision vor dem Leser vorbei, und gerade ihr Fragmentcharakter stimuliert ihn zu eigener Phantasietätigkeit.

Der Bürger Coleridge träumte sich seinen Phantasiepalast aus Einflüssen von Orient und Okzident. Die Bürger des 19. Jahrhunderts in Westeuropa schufen sich ihre konkreten Xanadus in den Palmengärten und Glaspalästen der Ausstellungsarchitekturen, ganz besonders auf den diversen Weltausstellungen in Paris und London. Moderne Baumaterialien, Glas und Stahl, phantasiereiche Entwürfe gingen eine Symbiose mit exotischer Natur und grossbürgerlicher Plüsch-Innendekoration ein, die nach langen Jahren öffentlicher Verachtung heute erneut ein hohes Mass an Inter-

«Die Durchdringung all meines wachen Fühlens und daher aller Einzelempfindungen mit dem Element des Traumhaften war mir von jeher stärkste Lockung.» Diese Selbstaussage Alfred Kubins drückt sich auch in einem seiner nicht sehr zahlreichen malerischen Werke aus. Das Bild rechts, von 1906, heisst «Die Ahnung» und zeigt eine Traumlandschaft, wie Kubin sie zwei Jahre später in seinem Roman «Die andere Seite» beschreiben sollte.



esse bei Architekten und einem breiten Publikum findet.
Im neuen Medium des Films realisiert Orson Welles im 20. Jahrhundert auf geniale Weise in *Citizen Kane* (1941) noch einmal Xanadu und lädt es mit all der hintergründigen Symbolik auf, die die Tradition inzwischen bereitgestellt hat. Da ist schon die bipolare Spannung im Titel, «Bürger» und «Kane», wobei der Familienname sich in seinen Bedeutungen dreifach assoziativ aufspaltet: bürgerlicher Familienname, biblischer Kain und Kubla Khan. Und dann ist da noch die Spannung zwischen «Citizen» und «Xanadu», dem Mythos des imperialen Palastes für den Bürger, der sich um die Präsidentschaft im demokratischen Staat bewirbt. Zwischen allen Bedeutungssträngen changiert der Protagonist. Xanadu ist dem hypertrophen Traumschloss des Zeitungskönigs Randolph Hearst in Kalifornien nachgebildet: Neuschwanstein und orientalischer Palast auf den Rand des ehemals Wilden Westens gepfropft, Wunschtraum und Hybris. Die Interpretation des Films erschliesst sich schon allein aus Titel und Xanadu. Jeder Sieg verkehrt sich für Kane zur Niederlage, sobald sich ein Erfolg einmal konkretisiert hat. Und das erträumte Xanadu wächst sich, sobald es realisiert ist, zur Last aus und verflüchtigt sich gleichzeitig, wie es im Wesen phantastischer Architektur liegt.

Zeichners Traum: Perle

Alfred Kubin hat 1908 mit *Die andere Seite* einen Roman geschrieben, den er selbst als «phantastisch» apostrophiert hat. Traum-Phantastik wird dort in gegenseitiger Unterstützung von Zeichnung – Kubins primärem künstlerischem Medium – und Literatur entfaltet:

Das Leben ist ein Traum! Nichts scheint mir zutreffender wie dieses altbekannte Gleichnis. (...) Die Durchdringung all meinen wachen Fühlens und daher aller Einzelempfindungen mit dem Element des Traumhaften war mir von jeher stärkste Lockung.

Der Roman erzählt die Geschichte vom Werden und Untergehen des irgendwo in Zentralasien gelegenen, utopistisch-eskapistisch von Europäern gegründeten «Traumstaates» und seiner Hauptstadt «Perle». Eine Traumstadt also im wahren Sinne des Wortes, ein literarischer Stadt-Traum. «Perle» verkörpert eine Stadt-Utopie, wie noch keine war; Zukunft soll dort merkwürdigerweise auf belasteter Vergangenheit aufgebaut werden. *Patera*, der mythische, autokratische, aber gesichtslose Herrscher dieses Reiches, hat seine Agenten in den Altstädten Europas überall historische Häuser, vornehmlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert, zusammenkaufen und nach Asien transportieren lassen. Diese Häuser haben die Eigenart, alle mit Schuld und Verbrechen früherer Bewohner beladen zu sein. Sie sind skurril wie die Bewohner dieses Traumreiches, die «Träumer», die alle durch «feine Neurasthenien« wie «fixe Ideen», Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität oder sonstige Merkmale des Abnormalen oder einseitig Entwickelten prädestiniert sind für das anarchistische Leben im Reich eines derart fortschrittsabgewandten Herrschers.

Wie man daraus ersehen kann, gliederte sich Perle in vier Hauptteile. Das Bahnhofsviertel, an einem Sumpfe gelegen, gänzlich verräuchert, enthielt die öden Verwaltungsbauten, das Archiv, die Post. Es war ein unerfreulicher, langweiliger Bezirk. Die sogenannte Gartenstadt, der Wohnsitz der Reichen, schloss sich an. Dann die Lange Gasse; sie bildete das Geschäftsviertel. Hier wohnte der Mittelstand. Gegen den Fluss zu war ihr Charakter mehr ein dorfartiger. Von der Langen Gasse bis an den Berg gedrückt lag der vierte Distrikt: das französische Viertel. Dieser kleine Stadtteil, mit seinen viertausend Einwohnern, Romanen, Slawen und Juden, galt als verrufene Gegend. Die bunt zusammengewürfelte Menge hockte da in alten Holzhäusern eng aufeinander. Winkelgässchen und übelriechende Spelunken enthaltend, war dieses Viertel nicht gerade der Stolz von Perle. Über der ganzen Stadt, gleichsam hängend und sie beherrschend, erhob sich ein monströser Bau in ungeschlachter Grösse. Drohend blickten die hohen Fenster weit über das Land und auf die Menschen da unten. An den porösen, verwitterten Fels sich lehnend, schob er seine Massen bis an das Zentrum der Stadt, den grossen Platz, vor. Das war der Palast – die Residenz Pateras.

Alle Bauversuche in «Perle» sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, da die Häuser noch während des Bauens von einem merkwürdigen Prozess gleichsam zerbröckelnder Ruinenhaftigkeit erfasst werden. So werden verhältnismässig alltägliche Architekturen vermittels psychologi-

Alfred Kubin, dessen graphisches Werk Tausende von Blättern umfasst, schrieb 1908, in nur wenigen Wochen, den Roman «Die andere Seite» – eine surrealistische Stadtvision. Er schuf zu diesem dichterischen Werk 50 Zeichnungen, die mit einem Netz feinster Federstriche die phantastische Architektur der Traumstadt «Perle» sichtbar zu machen vermögen. Die Federzeichnung rechts trägt den Titel «Vor den Stufen». Folgende Doppelseite: Lyonel Feininger: «Die blaue Brücke». Aquarell von 1920.




Feininger


1920

scher Wechselwirkung mit ihren Bewohnern zu Phantasiearchitekturen verfremdet und enden in phantastischen Architekturen. Denn bald setzt ein Korrosionsvorgang ein, der sich allmählich zu einem immer schnelleren Wirbel von Destruktivität steigert und folgerichtig im totalen Chaos endet. Dem entspricht die wachsende Ruinenhaftigkeit der Architekturen und schliesslich die Verlagerung des Geschehens unter die Erde. Kubins Technik der Federzeichnung eignet sich besonders gut für phantastische Zustände und Wirkungen: «Ein Netz feinster Federstriche spinnt alle (scheinbar) heterogenen Bildelemente ein, schafft Konturen, Übergänge und verschränkt disparate räumliche Dimensionen.»

Die Traum-Maschinen des Doktor Hoffman

Angela Carters Roman *The Infernal Desire Machines of Doktor Hoffman* erschien 1972, dem Jahr, das der prominente Architekturkritiker Charles Jencks so gerne zum Geburtsjahr der Postmoderne stilisiert. Es ist dies ein phantastischer Roman, der in einer phantastischen Stadt spielt.
Doktor Hoffman, einer der beliebten *mad scientists*, macht sich ans Werk, die Stadt zu unterwerfen, und zwar mittels Traum-Maschinen, mit denen er den Menschen ihre Wünsche, Sehnsüchte und Träume absaugen, diese umkodieren und nach bestimmten Mustern zurückprojizieren kann. Phantasie – so die These des Buches – kann als Macht zur Vernichtung der Menschheit missbraucht werden, wenn man ihrer habhaft zu werden vermag.
Doktor Hoffman lässt nämlich Visionen und Trugbilder über die Stadt hereinbrechen; sie überlagern sich, schalten die Kategorie Zeit aus; es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen Zitat und Original. Wo alles denkbar, alles möglich, alles real ist, geschieht nichts mehr. Statt allmählichen Veränderungsprozessen ist nun die Stadt purer Augenblicksästhetik unterworfen, sie wird zum «Königreich des Augenblicklichen».

Auch waren dies goldene Zeiten des Trompe-l'œil, denn gemalte Formen bedienten sich der Lebendigkeit, welche sie imitierten. Die Pferde auf den Gemälden von Stubbs in der Städtischen Galerie wieherten, warfen ihre Mähnen hin und her und stiegen, vorsichtig die Hufe setzend, aus den Leinwänden, um im Stadtpark zu grasen... Doch nur wenige der Verwandlungen waren lyrischer Natur. Häufig füllen imaginäre Massaker den Rinnstein mit Blut, und ausserdem rief die psychologische Wirkung all dieser vielen Verzerrungen eine tiefe Angst und ein Gefühl grosser Melancholie hervor.

Das Gleichnishafte all dessen ist unverkennbar: Wo die Moden, Stile, Meinungen beliebig austauschbar werden, Augenblickslaunen oder zerstörerischem Willen unterworfen, da ist es aus mit jeglicher Chance zu sinnvoll und frei sich entwikkelnder Geschichte. Die Ambiguität liegt darin, dass Postmoderne zwar erfreulicherweise wieder Geschichte und Geschichten erzählt und baut, aber auch die Neigung zur reinen Fassade in Architektur und Leben erkennen lässt, hinter der sich häufig genug Substanz ins Nichts aufgelöst hat.

Träumers Traum: Die unsichtbaren Städte

Im gleichen Jahr wie Angela Carters Roman – 1972 – erschien eines der schönsten, poetischsten, tiefsinnigsten Bücher, die je über Städte geschrieben worden sind: Italo Calvinos Roman *Die unsichtbaren Städte*. Die 55 Stadtporträts – eher Stadtskizzen, Stadtgedichte, die Marco Polo im Gespräch mit Kublai-Khan entwirft – ergeben insgesamt eine fast unabsehbare Fülle von Möglichkeiten und Zuständen städtischen Lebens. Auch dieses Buch ist deutlich ein Stück postmoderner Literatur. Hier wird nicht linear erzählt, sondern es entsteht in Fünfergruppen, deren Einzelteile in einem komplizierten Muster einander zugeordnet sind, ein Teppich, der imaginäre Geschichten imaginärer Städte darbietet.
Dazwischengeblendet sind Marco Polos Gespräche mit Kublai-Khan. Die Stadtgeschichten erzählen von der historischen Vergangenheit her in die Gegenwart und von der Gegenwart in die Vergangenheit, aber überall ist Gegenwart und Vergangenheit zugleich. Das wichtige Kennzeichen von Postmodernität, nämlich Multiperspektivität historisch bündeln zu können, wird hier mit spielerischer Leichtigkeit wie mit philosophischem Tiefsinn erprobt (siehe dazu auch die Beispiele auf Seite 6ff.).

Das Frühwerk Giorgio de Chiricos hat zum Grossteil architektonischen Charakter. Immer wieder werden Traumsymbole, rätselhafte Figuren und ungewöhnliche Gegenstände vor dem Hintergrund klassischer Architektur gezeigt – wie zum Beispiel auch in diesem Bild «Die beunruhigten Musen» von 1916.



Utopia, Laputa und Ökotopia

Wir werden in Architekturen geboren, wir leben, lieben und arbeiten einen Grossteil unserer Zeit in Architekturen, und wir sterben schliesslich in ihnen. Also liegt es nahe, nachzuforschen, wie es um die Architekturvorstellungen jener literarischen Gattung bestellt ist, die ideale oder zukünftige Gesellschaftsformen beschreibt. Die Vorliebe der Utopien, sich auf Inseln anzusiedeln, beginnt mit Thomas Morus' *Utopia* (1516). Inseln oder besonders abgelegene Regionen, zum Beispiel im Himalaja, sind geradezu erforderlich, um das gesellschaftspolitische Programm einer Utopie vorstellen zu können.
Die Angaben von Thomas Morus über die architektonischen Zustände seines Gemeinwesens mit «der besten Stadtverfassung» sind karg, aber präzise und aussagekräftig:

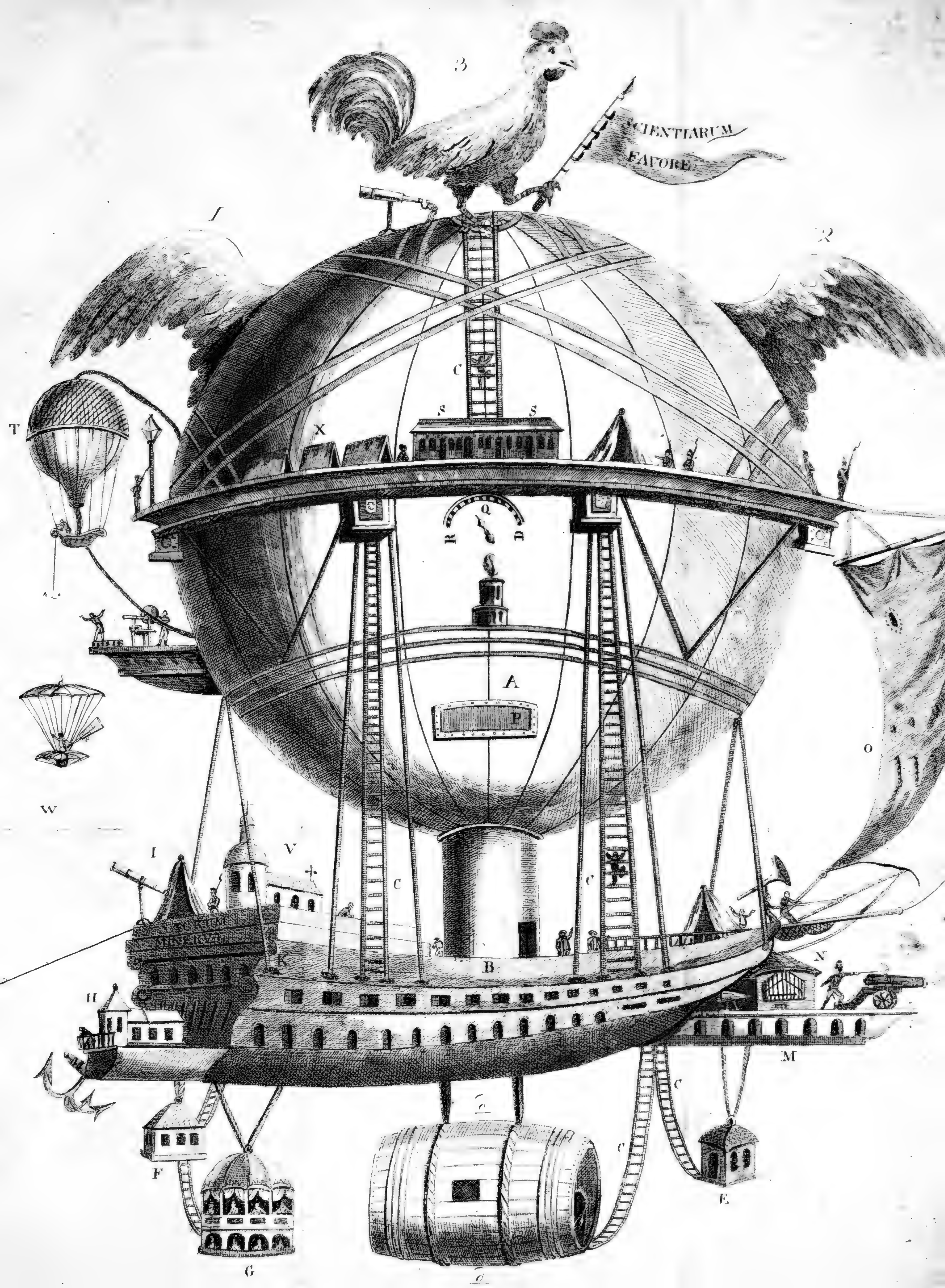
Die Insel hat vierundfünfzig Städte, alle weiträumig und prächtig, in Sprache, Sitten, Einrichtungen und Gesetzen vollständig übereinstimmend. Alle haben dieselbe Anlage und, soweit es die geographische Lage gestattet, dasselbe Aussehen... Wer eine von ihren Städten kennt, kennt alle: so völlig gleichen sie einander, soweit es das Gelände erlaubt.

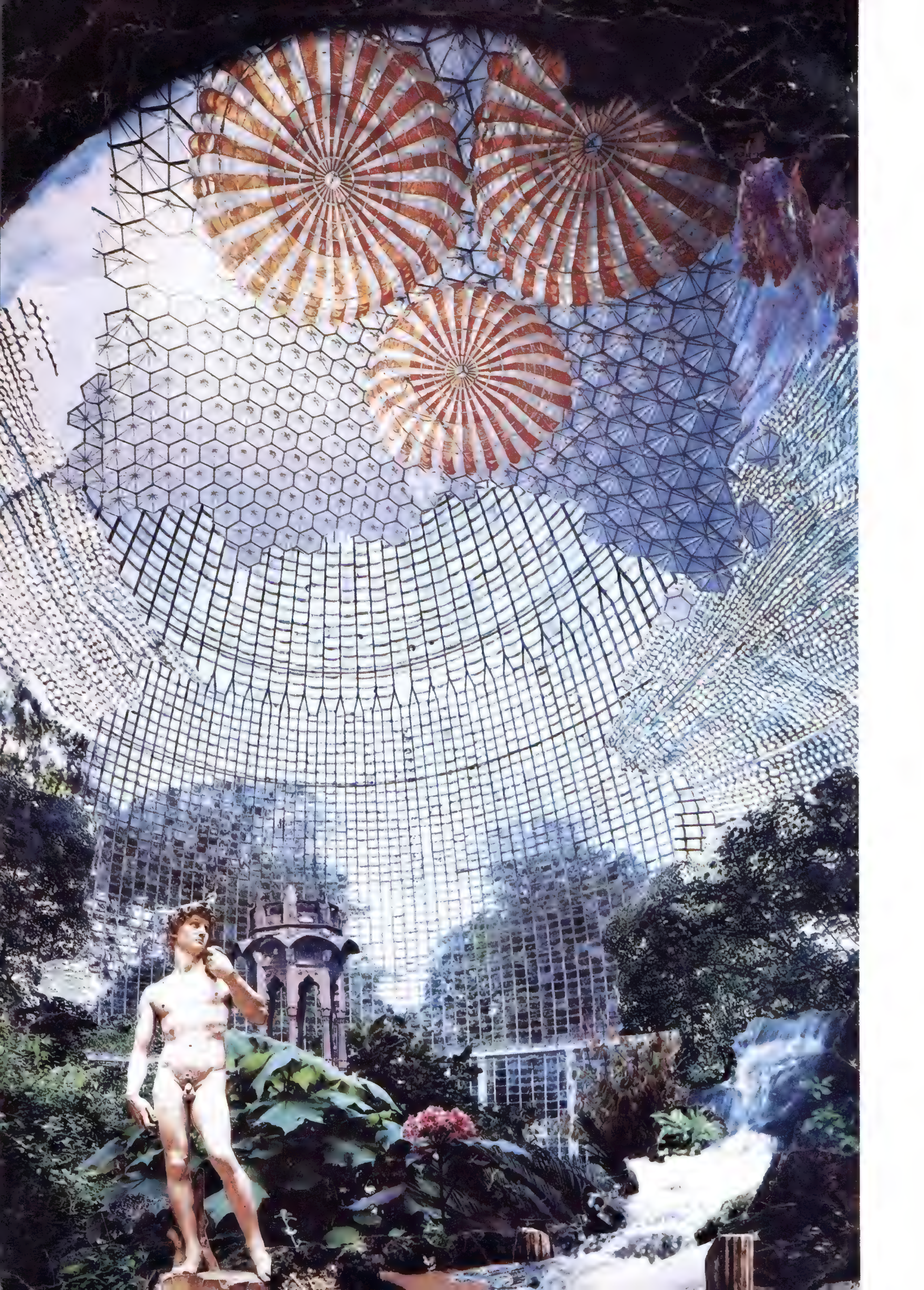
Was heutzutage eher wie eine städtebauliche Horrorvorstellung wirkt, ist durchaus in russische und chinesische Siedlungsplanung eingegangen; auch die Städte des amerikanischen Mittelwestens sehen nicht viel anders aus. Morus demonstriert sein Stadtideal an *Amaurotum*, dem Verwaltungszentrum von Utopia, einer an einem Fluss gelegenen Stadt mit fast quadratischem Grundriss. Hier kommen eindeutig die Idealstadtvorstellungen der Renaissance, vor allem Alberti und Filarete, aber auch englische Stadtpläne, zum Tragen. Amaurotum ist stark befestigt, und zwar ganz so, wie es im Übergang von Mittelalter zur Renaissance die modernen Verteidigungsvorstellungen vorsehen:

Eine hohe und breite Mauer mit zahlreichen Türmen und Vorwerken umgibt die Stadt. Ein trockener, aber tiefer und breiter und durch Verhaue von Dornsträuchern unzugänglich gemachter Graben zieht sich an drei Seiten um die Mauern; an der vierten dient der Fluss selbst als Wallgraben.

Für das 16. Jahrhundert ist eine Stadt mit dreistöckigen, solid gemauerten Häusern sowie flachen Dächern nichts Ungewöhnliches, eher schon das Fehlen jeglichen Privatbereiches und die Betonung der Gärten als wichtiger städtischer Komponente, auf die die Utopier grösste Sorgfalt verwenden. Nur hier könnte eine Wirkung des Werkes auf zeitgenössische und spätere Stadtplanung liegen.
Zukunftsweisender und für Architekten anregender mutet da schon Thomas Campanellas *Sonnenstadt* (1622) an. Die Renaissancevorstellungen, denen zufolge Städte massgeblich von ihren Befestigungsanlagen her zu entwerfen seien, sind hier mit Phantasiereichtum weitergedacht worden. Die Sonnenstadt mit einem Durchmesser von zwei Meilen «ist in sieben Ringe oder Kreise eingeteilt, die nach den sieben Planeten benannt sind». Wer die Stadt erobern will, muss eine Ringbefestigung nach der anderen niederkämpfen, aber schon die erste ist mit «Erdwällen, Schutzwehren, Türmen, Gräben und Schleudermaschinen bewehrt und befestigt». Neben den Befestigungsanlagen erwähnt Campanella als architektonische Elemente prachtvolle, zusätzlich befestigte Paläste und einen wunderschönen, kostbaren Rundtempel als wichtigsten Sakralbau, zu dem die Tempel Jerusalems – von Salomo bis zum Felsendom – Pate gestanden haben. Dieser Tempel zeigt auch Verwandtschaft mit der Tradition des Gralstempels: «Auf dem Altar sieht man nichts als eine grosse Kugel, auf der das Firmament abgebildet ist, und eine weitere Kugel, auf der die Erde gemalt ist», und ausserdem Abbildungen des Sternenhimmels. Das Innere des Tempels erinnert somit an ein heutiges Planetarium.
Der Dritte im Bunde der klassischen Utopisten ist Francis Bacon mit *Nova Atlantis* (1632). Im Gegensatz zu seinen beiden Vorgängern breitet Bacon keine Idealstadtkonzepte aus, sondern schildert architektonische Details wie saubere und breite Strassen, das geräumige Gästehaus und dann vor allem Einzelheiten der Forschungseinrichtungen, die Nova Atlantis in reicher Vielfalt besitzt. Bacon zeigt sich darin bei weitem als der vorausschauendste und architektonisch-technisch vielseitigste Geist des klassischen Trios. Höhlen als Labors, Kältekammern und Produktionsstätten, zum Beispiel feinsten Porzellans; dann künstliche Salz- und Süsswasserseen, Brunnen und künstliche Quellen, «durchsetzt mit Vitriol, Schwefel, Stahl, Sauerstoff, Blei, Natron und anderen Mineralien» zu

Satirische Darstellung eines utopischen Luftschiffes, das ganze Architekturen zu tragen vermag, vom Ende des 18. Jahrhunderts.


SCIENTIARUM
FAVORE
MINERVE
1
2
3
A
B
C
D
E
F
G
H
I
K
M
N
O
P
Q
R
S
T
V
W
X



Nils-Ole Lund: Greenhouse Architecture, 1982

Heilzwecken. Überhaupt gibt es vielerlei Kur- und Badeeinrichtungen sowie grosse Gärten und Parks zu Erholungszwecken, ohne dass aber deren architektonische Einzelheiten beschrieben würden. Das wiederum gewährt Illustratoren und Architekten Spielraum zu phantasievollen Entwürfen. Ebenso verhält es sich mit meteorologischen und naturwissenschaftlichen Forschungsstationen.
Einzig bei den Türmen macht Bacon eine Ausnahme. Diese sind bis zu einer halben Meile hoch; wenn sie auf Bergen stehen, messen Berg und Turm zusammen bis zu drei Meilen:

Die Türme benutzen wir, je nach ihrer verschiedenen Höhe und Lage, zu Bestrahlungen, Abkühlungen, Konservationen und zu Beobachtungen der verschiedenen Wettererscheinungen.

Dort hausende Einsiedler werden zu wissenschaftlichen Observationszwecken eingesetzt.
Im Vergleich zu Bacons technischem Ingenium bietet die deutsche Variante des *Robinson*, Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* (1731), biedere Hausmannskost, sowohl was technische Erfindungen wie architektonische Errungenschaften der Siedler angeht. Von anderem Holze ist da Jonathan Swift geschnitzt. In *Gullivers Reisen* (1726) rekurriert er auf den Ahnherrn der Gattung, Lukian, und dessen *Vera Historia* und nimmt dabei die wuchernde Phantastik der Reiseliteratur wie die Tradition der *voyage imaginaire* sowie den utopischen Roman satirisch aufs Korn, gibt all diesen Gattungen aber auch neue Impulse. Swift verlegt nämlich in Gullivers dritter Reise die obligate Insel in die Lüfte und wird damit der eigentliche Ahnherr aller grossen Raumschiffe und extraterrestrischen Architekturentwürfe in Literatur, Film und wissenschaftlich-futorologischer Planung.
Auf der satirischen Ebene ist die Insel *Laputa (la puta* = spanisch: *die Hure)* eindrucksvolles Sinnbild für die Unterdrükkung Irlands durch England; auf der Ebene utopischer Architekturen ist Swift einer der ersten, die sich «im Äther» auch gebaute Architekturen vorstellen können:

Ich drehte mich um und erblickte einen grossen undurchsichtigen Körper zwischen mir und der Sonne, der sich auf die Insel zu bewegte; er schien ungefähr zwei Meilen hoch zu schweben und verbarg die Sonne sechs bis sieben Minuten. Ich bemerkte jedoch nicht, dass die Luft kälter oder der Himmel dunkler wurde, als hätte ich im Schatten gestanden. Nachdem der Gegenstand dem Orte, wo ich stand, näher gekommen war, erkannte ich ihn als eine feste Substanz mit flachem und glattem Boden, der durch die Reflexe der See einen sehr hellen Schein warf. Ich stand auf einer Höhe ungefähr zweihundert Ellen vom Ufer entfernt und sah, wie dieser ungeheure Körper beinahe in paralleler Richtung mit meinem Standpunkte herunterkam und zuletzt kaum eine englische Meile hoch über mir schwebte. Ich nahm mein Taschenperspektiv zur Hand und konnte deutlich sehen, wie eine Menge Leute an den Seiten, welche abhängig zu sein schienen, sich auf und ab bewegten…

Gulliver gibt sich hier ganz als positivistisch geschulter, scharf beobachtender, aufgeklärter Naturwissenschaftler, wonach es ihm satirisch dann um so leichter fällt, die Wissenschaftler-Akademie von Lagado als Traumfabrik hirnrissiger Spinner zu denunzieren. Er beschreibt Laputa als Terrassenstadt nach Art der Renaissancestädte, wobei er sich bei einer Luftstadt fortifikatorische Massnahmen sparen kann. Keiner hat das so schön illustriert wie Grandville. Swift ist, was die damals aufkommenden modernen Naturwissenschaften angeht, einer jener konservativen Denker und Autoren, die am liebsten eine statische, technisch rückwärtsgewandte agrarische Utopie als beste Staatsverfassung festschreiben möchten, weil sie vom technischen Fortschritt, was Leib und Seele des Menschen, sein staatliches Rechtsgefüge, militärische Massnahmen, wirtschaftliche Unternehmungen angeht, nur Schlechtes erwarten. Es ist eine der Ironien der Geistesgeschichte, dass seine karikierend-abwertende Darstellung der Wissenschaftler, die in der Akademie von Lagado ihre Projekte betreiben, jeweils Denkansätze und Vorhaben betrifft, die zweieinhalb Jahrhunderte später in die Realität umgesetzt worden sind, ob es sich nun um die Destillation von Sonnenstrahlen (Vitaminen) aus Früchten, um Sprachmaschinen oder um architektonische Projekte handelt:
Auch befand sich dort ein wahrhaftes Genie von Architekt, er hatte eine neue Baumethode erfunden, nach welcher man mit dem Dach anfangen und so bis zum Fundamente fortfahren sollte. Er rechtfertigte dieses

Fortsetzung Seite 98

Science Fiction und Postmoderne

«Eine Weltkarte, auf der das Land Utopia fehlt, braucht nicht betrachtet zu werden.» (Oscar Wilde)

Hugo Gernsbach, der sich gern «Vater der modernen Science Fiction» nennen liess, schildert unter Rückgriff auf Swifts *Laputa* in seinem Roman *Ralph 124c 41+* Ferienstädte, die mittels Anti-Schwerkraft-Effekten in der Atmosphäre schweben, wie sie in der einen oder anderen Form vielleicht relativ kurz vor ihrer Verwirklichung stehen:

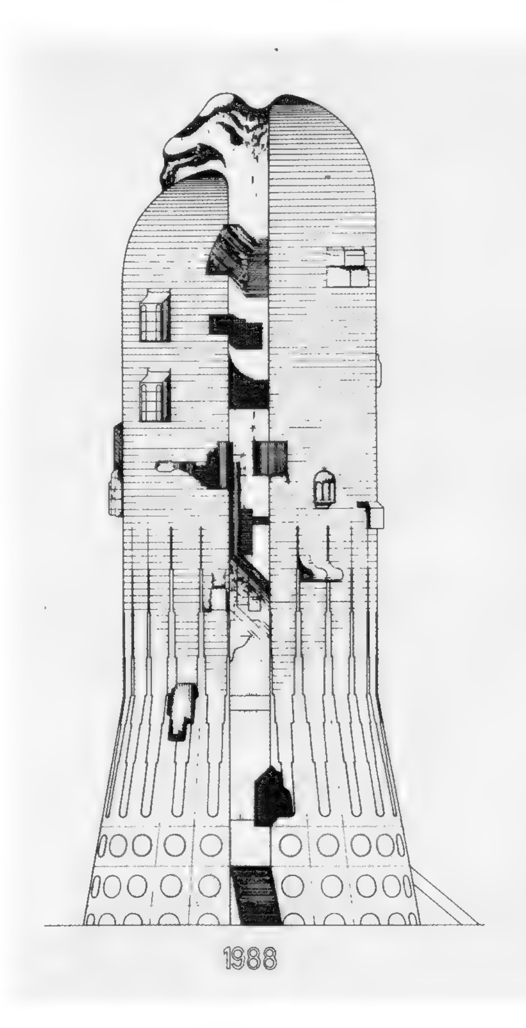
Sie stiegen schnell und beinahe vertikal in eine Höhe von über 6000 Metern. Es wurde empfindlich kalt in der Kabine, und Ralph schaltete die Heizung ein. In der Ferne sah man jetzt am dunklen Himmel einen hellen Lichtfleck erscheinen, dem sie sich in rasantem Tempo näherten. Bald nahm das, was wie ein Lichtfleck ausgesehen hatte, deutliche Formen an. Es sah aus wie eine grosse Halbkugel, die ihre flache Seite der Erde zuwandte. Beim Näherkommen erkannte man, dass es eine richtige Stadt war, die hier in der Luft zu hängen schien – eine mit einer durchsichtigen Substanz überdachte Stadt. Man wurde unwillkürlich an eine Spielzeugstadt erinnert, die sich in einer Art gläserner Käseglocke befand.

Architektonische Ideen, die Gernsbach 1911/12 zu Papier brachte, wurden dann modifiziert von den Architekten Frei Otto (1959) als kuppelüberdachte Stadt in der Arktis und von Buckminster Fuller (1962) in seiner über Manhattan projektierten Kuppel wieder aufgenommen. Was hier als *architektonische Science Fiction* firmiert, andernorts utopische oder visionäre Architektur genannt wird, erlebte in den sechziger und achtziger Jahren, unterbrochen von einer realitätsbezogeneren Ernüchterungsphase in den siebziger Jahren, zwei voneinander sich erheblich unterscheidende Popularitätswellen.
Die zu jener Zeit immer diffuser gewordene, unübersichtliche und qualitativ ausserordentlich differenzierte *literarische Gattung Science Fiction* war unterdessen in ihren seriösen und reflektorisch beachtenswerten Publikationen weithin bereits in ein neues Fahrwasser umgeschwenkt. Interstellare Raumfahrt, extraterrestrische Eroberungsfeldzüge, unbegrenzt entwicklungsfähige Wachstums- und Wegwerfgesellschaften – bis heute Gegenstand der trivialen Formen des Genres – waren dem Nachdenken über sehr irdische Probleme und

Umberto Boccioni: «Die Stadt wächst», 1910, New York, Museum of Modern Art



Ängste gewichen. Vieles, was gute Science Fiction vor einem Vierteljahrhundert vorausgesagt hat – Bevölkerungsexplosion, Entwicklungen des Kriegswesens, der Computertechnik, der Telekommunikation und der Umweltzerstörung etwa –, ist in der Zwischenzeit eingetreten oder im Zuge der Verwirklichung.
Seit zwei Jahrzehnten aber ist Science Fiction – vor allem deren westliche Spielarten – ein Genre, das sich weitgehend mit Katastrophen und postkatastrophalen Zuständen beschäftigt. Dies einmal sicher deshalb, weil sich Ängste gut vermarkten lassen, zum anderen aber auch darum, weil gleich mehrere Menetekel weithin sichtbar von vielen Wänden aufleuchten. Wenn Literatur seismographische Funktion zukommt, dann steht es schlecht um die Zukunft der *species* Mensch. Denn die Science Fiction der Gegenwart hat grossenteils die Warnung vor Katastrophen aller Art – Überzivilisation, Krieg, Umweltzerstörung, Identitätsverlust – bereits aufgegeben und trainiert schon das postkatastrophale Überleben. In erschreckendem Fatalismus sind die Endspiele bereits gespielt; jetzt geht es um den genetisch belasteten Neuanfang am Tage danach.
Die skizzierte Entwicklung wirkt sich auch auf die *Literarchitektur* der Gattung aus, sie besteht vornehmlich aus Kellern, Höhlen, Bunkern, Ruinen; kein anregendes Milieu für Architekten.
Die gehen nach dem «High-Tech»-Überschwang der sechziger Jahre in der visionären, gezeichneten Phantasiearchitektur der achtziger Jahre zumeist ganz andere Wege, müssen es wohl auch, denn selbst ein zeichnender Architekt, der weiss, dass seine Entwürfe nicht gebaut werden, ist von Haus aus zu mehr Optimismus verpflichtet als ein Literat und möchte zumindest Entwicklungen baubarer Architektur beeinflussen. Nachdem die erste neue Welle der sechziger Jahre auf die drohende Überbevölkerung mit Superstrukturen und Modellen gigantischer Wohneinheiten in Unterwassersiedlungen, unterirdischen Städten, Brückenstädten und Weltraumkolonien reagiert hatte, beherrschen in den frühen achtziger Jahren kleinere Strukturen von hohem ästhetischem, ja poetischem Reiz die einschlägige Diskussion.
Das Leben in Städten scheint plötzlich wieder erstrebenswert, und es wird dafür eine Fülle von sinnlichen, ästhetischen, kulturellen und ganz manifest praktischen Anregungen zur Gestaltung individueller wie kollektiver Lebensräume gegeben.
Der vielleicht einflussreichste und gedankentiefste Science-Fiction-Autor in Ost und West ist Stanislaw Lem: Arzt, Ingenieur, Philosoph, Futurologe, Literat in einer Person. Lem hat sich in seinen Werken immer wieder darum bemüht, in unterhaltender, oft satirischer Form essentielle wie alltägliche Probleme möglicher Zukunftsentwicklungen zu diskutieren, Alternativen wissenschaftlich zu durchdenken und nicht nur sensationalistisch-abenteuerlich Vordergründiges spannend zu präsentieren. So schrieb er 1959 *Eden*, den Roman einer ausserirdischen Zivilisation. Natürlich ist schon der Titel Programm; wie so oft bei Lem ironisch-doppeldeutig. Menschen begegnen einer hochentwickelten technischen Kultur, und sie müssen mit intellektuellem und sinnlichem Einfühlungsvermögen neu sehen und verstehen lernen. In einer ganz anderen Zivilisation begegnen sie auch ganz anderen Architekturen. Da jeder Mensch nur von dem ausgehen kann, was er schon kennt, arbeitet Lem psychologisch geschickt mit Vergleichen, um völlig Fremdartiges wenigstens ansatzweise verstehbar zu machen. Er operiert dabei mit der Umkehrung von Be-



In dieser Architekturvision des englischen Architekten Peter Cook – der Titel lautet «Scenarios. Tropfende Türme 1–4» – «verfällt» oder wandelt sich die High-Tech-Architektur unserer Tage zu einem utopischen Märchengebilde. Folgende Doppelseite: Auch in den Collagen des Dänen Nils-Ole Lund werden die Symbole des Fortschritts zu Symbolen des Zerfalls. Diese ironisch witzige Kommentierung der Technikideologie drückt sich auch im Titel aus: «Die Zukunft der Architektur – James Stirlings Engineering Building».

kanntem, zum Beispiel nach unten gewölbten Bögen als Überdachungen, mit Erhebungen, die wie silberblechbeschlagene gotische Türme aussehen, aber dann den Vergleich nicht ausfüllen; mit Walzen, Rohren, säulenförmigen Elementen bei Fabrikarchitekturen, mit Anteilen bei organischen Architekturen, die an Gaudí erinnern: *«Unvermittelt standen sie vor einer gewaltigen, kuppelförmig aufgesteckten Spirale. Von oben ragten S-förmig gebogene Abzweigungen herab, flatterten wie Peitschenschnüre. Sie endeten in stumpfen, abgerundeten Verdickungen...»* Man sieht die Schwierigkeiten, die beim Erfinden und Beschreiben extraterrestrischer Architekturen auftreten. Organische, gerundete, subterrane Gewölbeformen überwiegen in Lems Beschreibungen. Wie schon im Namen *Eden* anklingt, handelt es sich um einen Planeten mit exotischem Pflanzenwuchs. Neben Gaudí erinnert vieles in den Architekturevokationen an Finsterlin, vielleicht auch noch an Poelzig, Mendelsohn und Castiglioni. Man könnte sich ja Ideenwettbewerbe für extraterrestrische Architekturen vorstellen und sieht an Lems Text, wie schwierig allein die Vorbedingungen der Aufgabenstellung zu formulieren sind.

Hochinteressant im Zusammenhang des Entwerfens extraterrestrischer Architekturen ist auch die Geschichte *An der Grenze* von Clifford D. Simak aus den frühen sechziger Jahren: wandernde Städte aus Plastik und Glas, hochtechnisierter Pop, Riesenelektronengehirne, Städte in Menschenform. In dieser Geschichte wird ein metallener Planet entdeckt, der bis zu einer Tiefe von 32 Kilometern aus einer riesigen Maschine besteht: *«Es gab Spindeln und Spulen und Scheiben und Reihen schwimmender Kristallstäbe, die genausogut Röhren sein mochten, nur konnte man es nicht mit Sicherheit erkennen. Sie erstreckten sich über Kubikkilometer silbrig glänzend wie ein verschwenderisch geschmückter Weihnachtsbaum...»*
Nicht nur, dass Simak zwar anschaulich, aber mit wesentlich geringerem intellektuellem Tiefgang als Lem schreibt, es wird auch deutlich, dass er zu jenen gehört, die sich immer grössere Rechnerkapazitäten nur durch lineare Vergrösserung bestehender Maschinen vorstellen konnten. Die Bewohner jenes Planeten haben nämlich ihre Stadt aufgegeben, weil das gewaltige Elektronengehirn zu klein geworden war, ihre Probleme zu lösen.







In den siebziger Jahren wendet sich seriöse Science Fiction überwiegend irdischen Problemen zu. Das Gefühl des Unbehagens und allzeit lauernder Phantastik wird immer virulenter. In einem seiner besten und prophetischsten Bücher, dem *Futurologischen Kongress* (1972), behandelt es Stanislaw Lem aus dem Bewusstsein heraus, dass die optimistischen Visionen der sechziger Jahre trügerische Freudenfeuer waren, dass Gesellschaften, die ihre Ressourcen linear ausbeuten – zumal bei explosionsartigem Bevölkerungswachstum in vielen Teilen der Welt –, auf Katastrophen zusteuern. Lem nimmt vorhandene Tendenzen zur Manipulation und Verfälschung des Realitätsbewusstseins, steigert sie satirisch und lässt das Bild einer mittels chemischer Manipulation total gefälschten Wirklichkeit vor dem Leser entstehen. Die Regierenden können ihre Bevölkerungen über die präkatastrophale Situation eines ausgepowerten Planeten hinwegtäuschen, indem sie ihnen den Schleier eines chemischen Eden vor die Augen ziehen, ihnen Luxus und Überfluss vorgaukeln, wo längst bitterer Mangel herrscht. Die Architekturen amerikanischer Grossstädte sind Agglomerationen verelendeter, heruntergekommener Häuser. Wie im Film *Bladerunner* (1981) wird die morbid gewordene Düsternis der Wolkenkratzergeneration um die Jahrhundertwende als Beispiel vorendzeitlicher Dekadenz genommen. Und in den aus Strommangel leeren Liftschächten der Hochhäuser kraxeln am Maschengitter kurzatmig die Büroangestellten empor – wähnend, sie führen in Expressaufzügen.
Mit der Besprechung des 1982 deutsch unter dem Titel *Der Block* erschienenen Romans *High Rise* (1975) von James Graham Ballard, einem der substanzvollsten amerikanischen Science-Fiction-Autoren, kommen wir an das Ende unseres selektiven Überblicks. Ballard geht ganz generell und krisenbewusst die Probleme der Hochhausarchitektur an. Der Architekt Royal wohnt in einem jener Hochhausgiganten, die seit Mitte der siebziger Jahre erneut Konjunktur verzeichnen, und er hat diesen gargantuesken Elfenbeinturm, der scheinbar autark Stadt in der Stadt ist, selbst mit entworfen. Zunächst wird für den Grossstädter des spätkapitalistischen 20. Jahrhunderts die positive Utopie einer solchen Wohnmaschine in leuchtenden Farben gemalt:
Das Hochhaus war eine riesenhafte Dienstleistungsmaschine, bei deren Entwurf nicht die Idee Pate gestanden hatte, dass sie der kollektiven Gesamtheit der Bewohner zu dienen habe, sondern der Anspruch des einzelnen Wohnungseigentümers auf individuelle Bedienung in seiner Isolation. Ihr System von Klimaanlagen, Aufzügen, Müllabwurfschächten und elektrischen Schaltungen versorgte die Bewohner mit einer immerwährenden Aufmerksamkeit, die hundert Jahre früher eines Heeres unermüdlicher Diener bedurft hätte.
Doch dieses «immerwährend» relativiert sich sehr schnell. Es stellt sich heraus, dass auch hier die Planung an der Realität menschlicher Bedürfnisse vorbeigegangen ist. Erosion und Korrosion aller technischen Gleichgewichte schleichen sich ein. Nach und nach fallen Fahrstühle, elektrische Anlagen, Wasserpumpen, Kommunikationssysteme aus. Die von oben programmierten Wertsysteme werden von unten nicht akzeptiert. Die geplante soziale Struktur läuft aus dem Ruder, Neurosen greifen allenthalben um sich, die Bewohner der billigeren unteren Stockwerke pflegen allmählich immer anarchischere Wertvorstellungen, statt dem Talmi der «High-Tech»-Zivilisation und seinen Verführungen zu erliegen. Sie akzeptieren die künstliche gebaute Natur eines solchen Hauses nicht, das als babylonische Hybris erscheint. Endzeitliches Bewusstsein greift um sich. Bis es zu «denen da oben» vordringt, vergeht einige Zeit, doch auch die vermögenden Bewohner der oberen Stockwerke werden schliesslich davon ergriffen. Aber der ehemals durch einen Unfall gelähmte Royal wird nun psychisch gelähmt. Unfähig, das Haus zu verlassen, für das er selbst Verantwortung fühlt, sieht er mit verblassenden Illusionen der Katastrophe entgegen.
Das Gleichnishafte dieses Buches ist überdeutlich, wirkt jedoch nie peinlich. Ballard ist einer der ganz wenigen Science-Fiction-Autoren, die sich mit den Problemen gebauter Umwelt auseinandersetzen und Fragen des Zusammenlebens in solch künstlichen Gemeinschaften untersuchen. Fazit: Solche Megastrukturen sind unmenschlich. Aller Fassadenglanz kann über die Verödung humaner Bedürfnisse nicht hinwegtäuschen.

«Die Zukunft der Architektur – Skyscraper on the rocks I» heisst diese Architektur- und Zivilisationspersiflage von Nils-Ole Lund. Die banalen Symbole einer internationalen Luxuswelt verschwinden – vor dem Hintergrund eines niederländischen Stillebens – im Whiskyglas.





AUSSTELLUNGSKALENDER

Kurzbesprechungen

Palermo-Werke 1963–1977:

Blinky Palermo, mit bürgerlichem Namen Peter Heisterkamp, starb 1977, nicht einmal ganz 34 Jahre alt. Und doch hinterliess er ein Werk von erstaunlicher Tragweite. «Wie Egon Schiele gehört Palermo zum Typus der frühreifen und frühvollendeten Künstler, die in wenigen Arbeitsjahren ihr ganzes schöpferisches Potential auskosten, zwischen tiefer Verzweiflung und Euphorie ihre Existenz aufs Spiel setzen, um einer unstillbaren Sehnsucht nach Vollkommenheit bildnerisch zu antworten», schreibt Bernhard Bürgi im Katalog. Die Ausstellung, die nach Winterthur jetzt **bis 17. März** in der **Kunsthalle Bielefeld** zu sehen ist und nachher ins Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, wandert, bietet mit etwa 100 Arbeiten die bisher umfassendste Übersicht seines Werkes. Gezeigt werden Objekte, Stoffbilder, Aquarelle und spätere, auf Metall gemalte Bilder.

Georg Jiří Dokoupil:

Der Maler Georg Jiří Dokoupil zählt zu den Protagonisten jener Wende, die sich um 1980 abzuzeichnen begann und die in erstaunlich kurzer Zeit einem veränderten Kunstbewusstsein den Weg bahnte. Durch die Hinwendung zur figürlichen, bewegten und inhaltsbezogenen Malerei erschloss die Generation der 25–35jährigen Künstler zu Beginn der achtziger Jahre ungeahnte, vielfältige Möglichkeiten des sinnlichen Sprechens: mit lustvollen, spontanen Bildern dem sprechenden Ich Freiraum zu verschaffen, Vorstellungs-Bilder zu evozieren und sie «neben» die Wirklichkeit zu stellen, zugleich das Dazwischen zu erkunden und Zeichen für Gefühle und Träume zu setzen.
Den Anregungen des Künstlers folgend, umfasst die Schau, die im **Kunstmuseum Luzern bis zum 10. März** zu sehen ist, 16 jeweils thematisch abgegrenzte Gruppen von Bildern, die auch in «Stil» und «Vortrag» voneinander abweichen. Dadurch soll der zyklische Charakter dieses Werkes beleuchtet und zugleich auch das Übergreifende der «Stil-Vielfalt» zum Sprechen gebracht werden.

Kandinsky in Paris 1934–1944:

Am 15. Februar eröffnet das **Guggenheim-Museum in New York** den dritten und abschliessenden Teil der Ausstellungsfolge über das Schaffen Kandinskys im Kontext der künstlerischen, kulturellen und intellektuellen Entwicklungen seiner Zeit. Nach «Kandinsky in München» und «Kandinsky in Russland und am Bauhaus» – dieser zweite Teil war auch im Kunsthaus Zürich zu sehen – werden jetzt seine Pariser Jahre gezeigt. Die Ausstellung bietet mit über 200 Bildern, Zeichnungen und Aquarellen einen umfassenden Überblick über Kandinskys Spätwerk – präsentiert im Kontext der Werke von Arp, Miró, Mondrian, Magnelli, Pevsner und Picasso. Die Ausstellung dauert **bis zum 14. April** und ist anschliessend im Museum of Fine Arts, Houston, und im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien zu sehen.

Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie:

Diese Ausstellung im **Musée cantonal des beaux-arts** in **Lausanne** greift ein Thema auf, das in allgemeiner Form schon einmal Gegenstand der Ausstellung «Malerei und Photographie» im Kunsthaus Zürich war: die Parallelen zwischen diesen beiden Medien. Nur ist diesmal das Konzept auf den besonderen, wichtigen und auch heiklen Aspekt des Selbstporträts ausgerichtet. Dank langer Vorbereitungszeit und der Grosszügigkeit der Sammler gelang es Erika Billeter, der Direktorin des Museums, eine aussergewöhnliche Anzahl wichtiger Gemälde und Photographien zu vereinen. Es sind Selbstporträts von Munch, Corinth, Courbet, Maurice Denis, Kokoschka, Bacon, Picasso, Cézanne, Hodler, Vallotton u. a. zu sehen sowie die wichtigsten Meister der Photographie des 19. und des 20. Jahrhunderts. Die Ausstellung, zu der ein Katalog erscheint, ist **bis zum 24. März** zu sehen.

Das Gold von Taranto:

Mailands jüngstes und modernstes Museum hinter barocker Fassade, das **Padiglione d'arte contemporanea,** eröffnete den zweiten seiner unterirdischen Betonsäle mit dem «Gold von Taranto aus hellenistischer Zeit» **(bis 10. März),** entliehen vom archäologischen Museum von Taranto. Die 247 Schmuckstücke aus dem 4. und 3. Jahrhundert v. Chr., gefunden in Gräbern der Stadt und ihres Hinterlandes, laut Experten die raffiniertesten Goldschmiedearbeiten der Antike, wurden in Werkstätten der damaligen mächtigsten Hafenstadt der Magna Graecia angefertigt. Neben Kultur und Reichtum bezeugen sie die Sonderstellung der Frauen und den Jenseitsglauben, der ihnen solche Schätze mit ins Grab gab.

Schweiz

Aarau
Kunsthaus
Paolo (1894–1982). Kleine Gedenkausstellung. Bis 17.2.
Internationale Kunst nach 1945. 2.2.–10.3.
Die Künstler aus Gugging. 23.2.–31.3.

Basel
Architekturmuseum
Lux Guyer: Wohnungsbau für Alleinstehende. Ab 2.2.

Gewerbemuseum / Museum für Gestaltung
Burkhard Mangold. Schweizer Pionier der Plakatgraphik. Bis 3.3.

Kunsthalle
Bill Woodrow. Bis 24.2.
Jean-Charles Blais. Bis 24.2.
Niklaus Hasenböhler. Bis 24.2.

Museum für Gegenwartskunst
Helmut Federle. Bilder und Zeichnungen. Ab 9.2.

Stadt- und Münstermuseum
Apotheker und Apotheken in Basel. Bis 3.3.

Bern
Kunsthalle
Robert Filliou. Bis 17.2.

Kunstmuseum
Der junge Picasso. Bis 17.2. («du»-Journal 12/84) ●
Landschaften. Bis 17.2.

Biel
Kunstverein
Jürg Stucki. 2.2.–28.2.

Chur
Bündner Kunstmuseum
Drei Weltbilder / Drei Bauern / Drei Maler. Bis 3.3.

Genf
Cabinet des estampes
Jean-Jacques de Boisseu (1736–1810). Bis 27.3.

Musée Barbier-Müller
«Vögel». Bis April

Musée d'art et d'histoire
Albert Trachsel (1863–1929). Bis 17.2.
Islam und die bildliche Kunst. Bis 26.5.
Ikonen des «Musée d'art et d'histoire». 1.2.–28.4.

Musée Rath
«Le temps» – Blick auf die vierte Dimension. 16.2.–14.4.

Petit Palais
Friedrich Karl Gotsch (1900–1984). Bis 24.2.
George Segal. Bis 20.2.
Marcel-Lenoir. Bis 28.2.

Ittingen
Kartause
Eva Wipf. Bis 21.12.1985
Aristide Maillol. Bis 24.2.

Lausanne
Collection de l'art brut
«Gugging». Bis 14.4.

Musée cantonal des beaux-arts
Selbstporträt in der Zeit der Photographie. Bis 24.3.

Musée de l'Elysée
«Les rives du Léman autrefois» 1780–1900. 6.2.–28.4.

Luzern
Kunstmuseum
Georg Jiří Dokoupil. Bis 10.3.
Luciano Castelli. Preisträger des Nordmann-Preises 1984. Bis 10.3.

Verkehrshaus
Hans Erni – Mensch und Umwelt. Bis 28.9.

Murten
Historisches Museum
Altes Spielzeug. Bis 8.4.

Olten
Kunstmuseum
Zwei Expositionen an den Rottalgletscher. Bis 17.2.

Stadthaus
Urs Hanselmann. Retrospektive. Bis 17.2.

Schaffhausen
Museum zu Allerheiligen
Marianne Eigenheer. Bis 10.2.
Rosmarie Vogt. 23.2.–24.3.

Solothurn
Kunstmuseum
Verena Brunner. Textilien. Bis 24.2.
Rosmarie Hausherr. Photographie. Bis 17.3.

Steffisburg
Kunstsammlung
Eduard Imhof. Zum 90. Geburtstag. 3.2.–3.3.

St. Gallen
Historisches Museum
Tibet – Nepal. Bis 24.2.

Kunstverein
Von der Romantik bis zum deutschen Impressionismus. Bis 17.2.

Thun
Kunstmuseum
Bernhard Luginbühl. Zeichnungen 1946–1984 7.2.–8.4. («du»-Journal 11/1984) ●

Winterthur
Kunsthalle Waaghaus
Tony Cragg. Bis 16.2.

Kunstmuseum
Jan Jedlička. 2.2.–10.3.

Zug
Kunsthaus
Künstler – photographiert von Gertrud Dübi-Müller. Bis 10.2.

Zürich
Helmhaus
Sonne, Mond und Sterne. Bis 25.3.

Kunstgewerbemuseum
Ästhetik der Farbe. Aus dem Werk von Aemilius Müller. Bis 3.3.
Achille Castiglioni. 6.2.–31.3.
Kritik am Auto. Bis 3.3.

Kunsthaus
Grosser Ausstellungssaal: **Pierre Bonnard.** Retrospektive. Bis 10.3. («du» 1/85) ●
Erdgeschoss: **Ugo Mulas.** Photograph 1928–1973 Bis 17.3. ●
Graphisches Kabinett: **Alfred Jarry.** Bis 3.3.

Deutschland

Albstadt
Städtische Galerie
Kurt Mühlenhaupt – Reisebilder. 10.2.–14.4.

Baden-Baden
Staatliche Kunsthalle
Malerei der Ming- und Quing-Dynastien (1368–1911) aus China. Bis 10.3.

Berlin
Kunstbibliothek
Paul Wallots zeichnerischer Nachlass. Bis 1.3.

Nationalgalerie
Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik. Bis 27.2.

Bielefeld
Kunsthalle
Palermo: Werke 1963–1977. Bis 17.3.
Rainer Plum – Bildwerke. 7.2.–31.3.
Yvonne Kuschel. Zeichnungen 1983/84. Bis 3.3.
Woldemar Winkler. Bis 24.2.

Bonn
Haus an der Redoute
Künstlergruppe Semikolon. Bis 15.2.
Künstlergruppe Gedok. 15.2.–15.3.

Städtisches Kunstmuseum
Felix Droese. Bis 17.3.

Bremen
Kunsthalle
Das Aquarell von Dürer bis in die Gegenwart. Bis 24.2.

Düsseldorf
Hetjens-Museum
Carlos Carlé. Bis 31.3.

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen

Essen	Museum Folkwang **Subjektive Photographie – Bilder der 50er Jahre.** Bis 10 2
Hamburg	Kunsthalle **Christo: Surrounded Island.** 8 2 -7 4
	Kunstverein **Edvard Munch.** Werke aus der zweiten Lebenshalfte. Bis 3.2
Hannover	Sprengel-Museum **Meisterwerke expressionistischer Graphik.** Bis 17.2 **Jürgen Brodwolf. Studio 2 – Rauminstallationen.** Bis 24.2
Karlsruhe	Badisches Landesmuseum **Amerikanische Quilts von 1870–1930.** Bis 3 3
	Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais **Hermann Goebel zum 100. Geburtstag.** Bis 10.2
Köln	Rautenstrauch-Joest-Museum **Lieder der Erde: Musik und Malerei der Warli in Indien.** Bis 24.2
	Stadtmuseum **Ernst Wille – Kunst für Köln.** Bis 10 2
München	Akademie der Bildenden Künste **22 Studenten der Akademie.** Bis 30 4
	Haus der Kunst **Nofret – Die Schöne. Die Frau im Alten Ägypten.** Bis 10.2
	Staatliches Museum fur Völkerkunde **Afrikanische Keramik.** Bis 12 5
Münster	Westfälischer Kunstverein **Jürgen Partenheimer: «Der Ort des Bogens».** Bis 17.2
Nürnberg	Kunsthalle **Alois Köchl. 5. Stadtzeichnerausstellung.** 8.2.-7.4 **Arnulf Rainer – Hiroshima.** 13 2 -7.4
Wiesbaden	Museum Wiesbaden Naturwissenschaftliche Sammlung: **Kleine Hausgenossen – ganz GROSS.** Bis 3.3

Österreich

Wien	Albertina **Margret Bilger.** Bis 10 2
	Künstlerhaus **Adolf Frohner.** Bis 10 2
	Museum des 20 Jahrhunderts **Maria Lassnig.** Retrospektive. Bis 3.3
Salzburg	Rupertinum **Aubrey Beardsley,** aus den Beständen des Victoria and Albert Museum, London Bis 10 2 **Erwin Reiter.** Plastiken. Bis 24 3

Italien

Mailand	Padiglione d'arte contemporanea **Scipione.** Zeichnungen. Bis 28 2 **Tullio Pericoli.** Bis 18 2 **«Brera 2» – Das Gold von Taranto.** Bis 10 3 **Deutsche Graphik zwischen Kultur und Macht.** Bis 11 2
Neapel	Museo di Capodimonte **Civiltà del 600 a Napoli.** Bis 14 4
Rom	Palazzo Venezia **Kunst der Heiligen Jahre.** Bis April
Varese	Villa Mirabello **Le strutture della visualità.** Bis 28 2
Venedig	Palazzo Fortuny **Abendroben der 50er und 60er Jahre.** Bis 28 4

Frankreich

Paris	ARC **New York, anders und anderswo.** Bis 14 2 **Fünf/Fünf. Freie Figuration in Frankreich und New York.** Bis 14 2
	Grand Palais **Das goldene Zeitalter der dänischen Malerei.** Bis 4.3
	Louvre **Die Bilder von Hans Holbein d. J. im Louvre.** Bis 15 4
	Musée d'art moderne de la Ville de Paris **Gustav Mahler.** Bis 31.3
	Musée du Luxembourg **Hippolite, Auguste und Paul Flandrin.** Bis 10 2

Grossbritannien

London	British Museum **The Golden Age of Anglo-Saxon Art 966–1066.** Bis 10.3 **Chinese Ornament.** Bis 5 5
	British Library **Samuel Johnson (1709–1784).** Bis 24.2
	National Portrait Gallery **Glyn Philpot.** Asthet der 30er Jahre Bis 10 2
	Royal Academy **Marc Chagall.** Retrospektive Bis 31 3 **Elisabeth Frink.** 8 2 24 3
	Tate Gallery **W. J. Müller (1812–1845).** Zeichnungen und Aquarelle. Bis 31.3 **Hans Haacke.** Neue Werke. Bis 4 3
	Victoria and Albert Museum **John French.** Mode-Photographien. Bis 10.2 **Rooker und Varley.** Aquarelle Bis 14.4

USA und Kanada

Detroit	The Detroit Institute of Arts **Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts.** 27 2 -19 3. («du» Journal 12/84) ●
New York	Solomon R Guggenheim Museum **Kandinsky in Paris: 1934–1944.** 15 2 14 4 **Jiří Kolář.** 15.2.-14 4
	Metropolitan Museum **Die Flamme und der Lotus: Indische und südostasiatische Kunst.** Bis Marz
	Museum of Modern Art **Photographien aus der Gilman-Sammlung.** Bis 26 2
	Whitney Museum **Abstrakter Expressionismus: Die dritte Dimension.** Bis 3 3 **Claire Zeisler.** Bis 10 3 **Jonathan Borofsky.** Bis 10 3
Ottawa	The National Gallery of Canada **John O'Brien 1831–1891.** Bis 10.2
Toronto	Art Gallery of Ontario **Neue Entwicklungen der europäischen Kunst.** 8 2 -7 4
Washington	National Gallery **Degas: The Dancers.** Bis 10 3 **Gemini G. E. L.** Bis 24 2 **Meisterwerke der Washingtoner Privatsammlungen.** Bis 3 3 **Maurice Prendergast.** Bis 14.4
	Smithsonian Institution **Erhaltung moderner Kunst.** 2 2.-31.3

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen

KNOEDLER ZÜRICH

AUSSTELLUNGSPROGRAMM

BRYAN HUNT
19. DEZEMBER 1984 BIS 23. FEBRUAR 1985

BRUCE ROBBINS
2. MÄRZ BIS 13. APRIL 1985

JOHN WALKER
20. APRIL BIS 1. JUNI 1985

KIRCHGASSE 24 / 8001 ZÜRICH / TELEFON 01 69 35 00 / ÖFFNUNGSZEITEN: DIENSTAG BIS FREITAG 11–18.30 UHR, SAMSTAG 11–16 UHR



Fruchtbarkeitsstuck

Die Kunst muss geheim bleiben

Besuch bei Klaus Rinke

Erika Billeter



Mittelmeer

Er lebt zwischen Düsseldorf und Los Angeles, verbringt Monate in Australien und kennt die Welt auch sonst nicht schlecht. Ins Flugzeug steigt er wie in sein Auto, das ihn von Haan, dem kleinen Städtchen im Bergischen Land, nach Düsseldorf in die Akademie bringt. Aber die Annehmlichkeiten der Zivilisation haben Klaus Rinke nicht gehindert, sich mehr für die geheimnisvolle Frühzeit der Menschen zu interessieren als für seine und ihre Gegenwart. Mit Mythos und magischer Präsenz geht er ganz selbstverständlich und normal um, als gehörten sie zum modernen Leben – und das macht seine Beziehung zu diesen vergangenen oder, sagen wir besser: vergessenen Formen des Lebens so verstehbar.

Wie selbstverständlich diese Integration mythischen Denkens in die Realität unseres heutigen Lebens ist, erlebte ich ganz konkret bei einer Ausstellung. Wir hätten – wäre der Künstler nicht grosszügig von seiner Forderung zurückgetreten – einen bemerkenswerten Versicherungsfall gehabt, der sicherlich in die Geschichte eingegangen wäre. In der Ausstellung «Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre» im Kunsthaus Zürich 1981 hatte Klaus Rinke eine Installation mit seinem bevorzugten Mate-

rial gemacht: mit Wasser. Nach Ausstellungsende wurden die Behälter geleert und dem Künstler zurückgeschickt. Ein entsetzter Rinke meldete einen Kapitalschaden an: Die Behälter waren leer, das Wasser, das er eigenhändig aus einem der tabuierten Wasserlöcher der Aborigines im Innern Australiens geschöpft und nach Europa transportiert hatte, war ausgeschüttet. Damit war die Seele der Arbeit, die Klaus Rinke für die Ausstellung installiert hatte, verlorengegangen. Denn nur die Tatsache, dass in den Schläuchen Wasser der heiligen Stätte der Aborigines floss, machte für ihn den Sinn seiner Arbeit aus. Die magische Substanz war für ihn untrennbar mit der künstlerischen Konzeption verbunden.

Wasser gehört zum zentralen Bestandteil seines künstlerischen Denkens. Letztes Jahr hat er in Köln für die Colonia-Versicherung eine Arbeit vollendet, für die er Wasser aus den sieben Meeren der Welt holte und in konzentrischen Kreisen in den Boden versenkte. Der Betrachter sieht nur die in den Boden eingelegten, durch Kupfer verbrämten Ringe; die Seele der Plastik, das Wasser, sieht er nicht. Er weiss nicht, dass *in nuce* die Welt hier an einem einzigen Ort zusammengeschmolzen ist und die Kraft, aus der sie lebt, symbolisch durch das Wasser der Meere gegenwärtig ist. Nur der Wissende erkennt die ideelle Substanz des Werkes. Und das ist Klaus Rinke recht so. Denn «Kunst ist nicht für alle da», meint er, «nur Eingeweihte sind fähig, Kunst zu verstehen und an ihr zu partizipieren.» Mit dieser Einstellung steht er in diametralem Gegensatz zur allgemeinen, heute propagierten Auffassung, dass Kunst fürs Volk da sei.

Fassunglos ist er noch immer ob seiner letzten Erfahrung, die er mit seiner Ausstellung im Neandertal machte, dem legendären Ort, wo die Menschheit ihren Anfang nahm. Rinke lebt in Nachbarschaft zu jener Landschaft, wo vor 128 Jahren die wichtigen Funde gemacht wurden, die die Spur des Homo sapiens auf ihre frühesten und ältesten Wurzeln zurückführten. Rinke, der Mystiker, der mit der Urgeschichte auf vertrautem Fuss steht und in den Primitivkulturen seine künstlerischen Ahnen vermutet, entdeckte das Tal noch einmal: Er siedelte in der im Sommer grünsatten Natur der einst von Menschen bewohnten und vielleicht sogar kultivierten Lagerstätte diejenigen Objekte an, die für seine gesamte Arbeit charakteristisch sind: eine Uhr als Zeitmesser, Wasser in Behältern und Lote, die auf das Zentrum der Erde weisen. Damit versuchte er, eine für ihn bestehende geistige Verbindung zu den prähistorischen Wesen des Neandertals zu visualisieren. Denn für ihn existiert die zeitliche Distanz von 100000 Jahren nicht. Er fühlt sich als Glied der Kette, die mit den Neandertalern begann, und er tritt das Erbe *des ersten Künstlers* an und führt es anthropologisch weiter. Für Klaus Rinke ist die Geschichte und Vorgeschichte *die* wichtige Basis, dass Kunst überhaupt eine Abfolge hat: Eine Generation baut auf der vorhergehenden auf. «Es gibt nichts, was nicht schon einmal war. Der Mensch macht nichts, was nicht schon einmal gewesen ist oder was nicht vorher schon einmal jemand gedacht hat.»

Im Museum, das die Funde der Neandertaler beherbergt, stellte Rinke neben einer weiteren Installation noch Zeichnungen aus – Skizzen aus seinem «prä-embryonalen Tagebuch». Diese Skizzen waren Zündstoff für das Publikum. Die Besucher zeigten keinerlei Neigung, sich für die mythischen Beziehungen und Assoziationen zu interessieren, die der Künstler ihnen erschliessen wollte. Die bösen und verständnislosen Kommentare bestätigten seine Auffassung: «Kunst muss geheim bleiben. Die negative Energie des Nicht-Wissenden bleibt erhalten und beeinträchtigt die Ausstrahlung (das heisst die Seele) des Kunstwerks.»

In Rinkes Nachbarschaft lebt ein Mann, der zu ganz ähnlichen Schlüssen über die seelische Substanz von Kunstwerken gekommen ist: Joseph Beuys, Freund und Kollege Rinkes, mit dem er lange Jahre am gleichen Institut lehrte. Magier sind beide, auch das Schamanentum steht beiden wohl an. Doch ist Beuys der Extrovertierte, der mit seinen Aktionen Menschen erreichen will und die Hoffnung nicht aufgegeben hat, durch die Intensität des Kunstwerks und das Engagement seines Schöpfers die Welt zu verändern. Rinke ist pessimistischer. Und doch trägt auch er die Sehnsucht in sich, verstanden zu werden. «Das Schlimmste für einen Menschen ist, in einer Zeit zu leben und nicht von ihr getragen zu werden», meinte er in einem Interview. «Ich habe in meiner Kunst festgestellt, dass es keine Zukunft der Kunst gibt, wenn wir in der Kunstgeschichte nicht die Menschheitsgeschichte rückintegrieren.» Er hat sich in seinem Haus in Haan ein Museum eingerichtet, in dem er für sich ausgestellt hat, was ihm als Künstler wichtig ist: Objekte der Aborigines aus Australien, Neuguinea, den Hebriden sind in alten Vitrinen aus Völkerkundemuseen plaziert und zum Privatmuseum umfunktioniert worden. Im Environment seiner «Ahnen» holt Klaus Rinke sich Kraft. Hier fühlt er sich angeschlossen an eine Tradition des Schöpferischen, die ihn an die Ursprünge der Kreativität heranführt. Er kaufte vor wenigen Jahren das 1899 erbaute Mädchenwohnheim einer stillgelegten Weberei. «Das Haus kam auf mich zu», sagt er, «und es ist sicher eine Art von Vorsehung, dass ich mich hier etablieren musste, in der Nähe des Neandertals.» Also eigentlich an der Quelle alles Schöpferischen! Es ist für ihn ein lebenswichtiger Ort geworden, den er zu einem Museum für seine Arbeiten einrichten möchte. Schon hat er begonnen, um das Haus herum Plastiken aufzustellen. Eines Tages, so hofft er, ist alles mit seinen Arbeiten gefüllt. Und vielleicht bleibt dann die positive Energie der Werke erhalten und strahlt aus in die Zukunft.

Im grossen Eingangsraum mit den alten gusseisernen Säulen stehen Relikte seiner Aktionen und einige plastische Arbeiten. Ich entdecke die Taucherglocke, in der er an der Eröffnung der Ausstellung «Mythos und Ritual» in einen embryonalen Zustand zurückkehrte. Er tauchte für mehrere Minuten in den was-



Die Wasserhähne sind ein eindrückliches Beispiel, wie Rinke banale Gebrauchsgegenstände heranzieht, um ein geistiges Prinzip zu veranschaulichen

sergefüllten Zylinder und war mit der Aussenwelt nur durch eine imaginäre Nabelschnur verbunden, durch die er atmete.
In einem Nebenraum sind Wasserbecken montiert und darüber 12 Wasserhähne angebracht, die die Namensschilder der 12 Apostel tragen (Judas ist ausgespart). Ein Dreieck als Symbol des Heiligen Geistes und ein Lot sind in der Mitte angebracht, um die Erdgebundenheit allen Lebens zu demonstrieren. Natürlich werden die Wasserhähne gebraucht. Aber zugleich sind sie auch Symbol und für den Besucher ein eindrückliches Beispiel, wie der banale Gegenstand herangezogen wird, um ein geistiges Prinzip zu veranschaulichen.
Im Treppenhaus hängen Geräte, die Rinke in Aktionen benutzte: Zeigestock, Metermass und eine Kelle zum Wasserschöpfen. Wie ein Bild sind sie zueinander geordnet.
Im ganzen Haus gibt es nur Holzgerät. Tisch, Bank, Stühle, Sessel sind aus Holz. Klaus Rinke hat sich die Möbelstücke in alten Fabriken zusammengesucht, die geschlossen wurden, weil sie im Zuge des technischen Fortschritts veraltet waren. Er hat die Möbel aufgearbeitet und eine Ansammlung von «Originalen» zustande gebracht: Jeder Stuhl, jeder Tisch ist hier Ausdruck von kreativem Verhalten. Holz ist für Rinke das einzige Material, mit dem man körperlich leben kann. Stahl ist ihm zu kalt, Plastik zu unnatürlich. Gemütlich ist es aber bei ihm nicht: kein Sessel zum Herumlümmeln, keine Kissen zum Räkeln. Hier lebt ein Mensch, der beinahe klösterliches Ambiente zelebriert. Doch die Askese hat bei ihm andere Gesetze. Sie nimmt schöpferische Funktion an, die in Ordnung und Strenge ihren Ausdruck findet.
In diesem Haus gibt es auch wunderbare Pflanzen, die mit Hingabe gepflegt werden; Dekorationen aber fehlen. An den Wänden hängen Malereien der Aborigines, einige Zeichnungen Rinkes und eine Schale mit ockerfarbener Erde. Ocker ist den Aborigines heilig. Für Rinke steht diese Farbe hier stellvertretend für einen Kontinent, in dessen Weite er sich geborgen fühlt und dessen Urweinwohner er als seine «Kollegen» betrachtet. Für ihn ist der Kreis geschlossen. Die Evolution des Schöpferischen, die beim Neandertaler begann und bei den australischen Aborigines noch als Urerlebnis für uns nachvollziehbar ist, erfasst auch alles Gegenwärtige. Von Generation zu Generation werden die kreativen Fähigkeiten weitergegeben. «Warum», frage ich, «ist dann die Menschheit nicht besser und reiner geworden?»
«Weil die negativen Kräfte die positiven stoppen können», antwortet Klaus Rinke ganz einfach.
Rinke war immer schon auf der Seite des Mythischen, auch als er Aktionen mit dem Einsatz seines eigenen Körpers machte. Äusserlich freilich hat er sich seitdem verändert. Der unverkennbare Strahlenkranz seiner krausen Locken ist der Schere zum Opfer gefallen. Der heute 45jährige will in die Anonymität zurücktreten. Während der Zeit seiner Aktionen freilich war ihm das markante Äussere Teil der Körperdemonstration, in der Kunstwerk und Künstler eins wurden.
Kein Künstler der siebziger Jahre, der seinen Körper als Instrument gebrauchte, hat mit einer solchen Disziplin und Strenge gearbeitet wie Klaus Rinke. Er machte keine Happenings, bei denen das Publikum in die Aktion mit einbezogen wurde, sondern er demonstrierte einen schöpferischen Akt, bei dem das Publikum lediglich durch das gemeinsame Erleben von Raum und Zeit zur Kommunikation mit dem Künstler eingeladen war.
Raum und Zeit als elementare Erfahrungswerte sind Rinke heilig. Lot und Uhr als ihre Symbole gehören heute noch zu den primären Signalen, die er mit seiner Arbeit setzen möchte. Die Uhr als Metapher, die jedermann versteht, und als Instrument, das Bewegung und Veränderung anschaulich macht. Das Lot als religiöses Symbol, das auf unseren Globus zeigt. «Wie Gottes Finger», sagt Rinke, «der zeigt: hier.»
Man muss sich nicht wundern, dass ein Künstler, für den die Welt voller geheimnisvoller Bezüge steckt und jedes Erlebnis eingebettet ist in eine gesetzmässige, notwendige, Zufall ausschliessende Struktur, dass dieser Künstler in seiner zeitweiligen Wahlheimat Kalifornien anderes sucht als das verrückte Leben von L.A. «Kalifornien – das ist schon ganz nahe bei Australien», sagt er. «Da liegt der grösste Ozean der Welt vor einem. Da gibt es nichts mehr bis hin nach China – nur diese unermessliche Wasserfläche. Der Pazifik ist meine Plastik.» Vor ihm möchte er denn einmal eine Aktion machen, die er das «Entstehen des Ichs» zu nennen beabsichtigt, eine Art autobiographischer Oper. Nirgends fühlt sich Klaus Rinke der Kreation so nahe wie hier, an der Unendlichkeit des Pazifiks. Hier liegt das Material vor ihm, das er als das erhabenste ansieht, weil es Eigenschaften symbolisiert, die allen Religionen heilig waren: Reinheit, Fruchtbarkeit, Lebensspende.
Dass Rinkes Kunst keine Galerienkunst und für den Kunstmarkt geradezu unbrauchbar ist, versteht sich eigentlich von selbst. Das ist auch seine schmerzliche Erkenntnis. Mit seinen Werken kann eine Galerie kein Geld machen; also hat er keine Galerie, die ihn ausstellt. Seine Kunst gehört ins Museum. Seit die Malerei aber neue Triumphe feiert und das Selbstverständnis des Publikums erobert hat, zögern auch die Museen mehr und mehr, den unpopulären Künstler ins Haus zu bitten. Das geht ihm nicht alleine so. Ein Künstler wie Michael Heizer, der in der Wüste von Arizona einsam seine Tempel baut, lebt mit ähnlichen Schwierigkeiten. Trotzdem scheint Amerika – noch immer das Land der unbegrenzten Möglichkeiten – eine grössere Toleranz gegenüber Künstlern zu besitzen, die nicht unbedingt für den Publikumsgeschmack produzieren. «Wenn ich in Los Angeles eine Ausstellung habe, dann kommen 3000 Leute. Man ist neugierig und zeigt immerhin Interesse», erklärt Rinke. Und ein bisschen Show-Business braucht auch ein Künstler.

(Das Centre Pompidou in Paris stellt vom 28. Februar bis Ende April Skulpturen von Klaus Rinke aus.)

Gestalter, die verstehen ihre grossen Ideen in kleinste Details fürs Wohnen einfliessen zu lassen

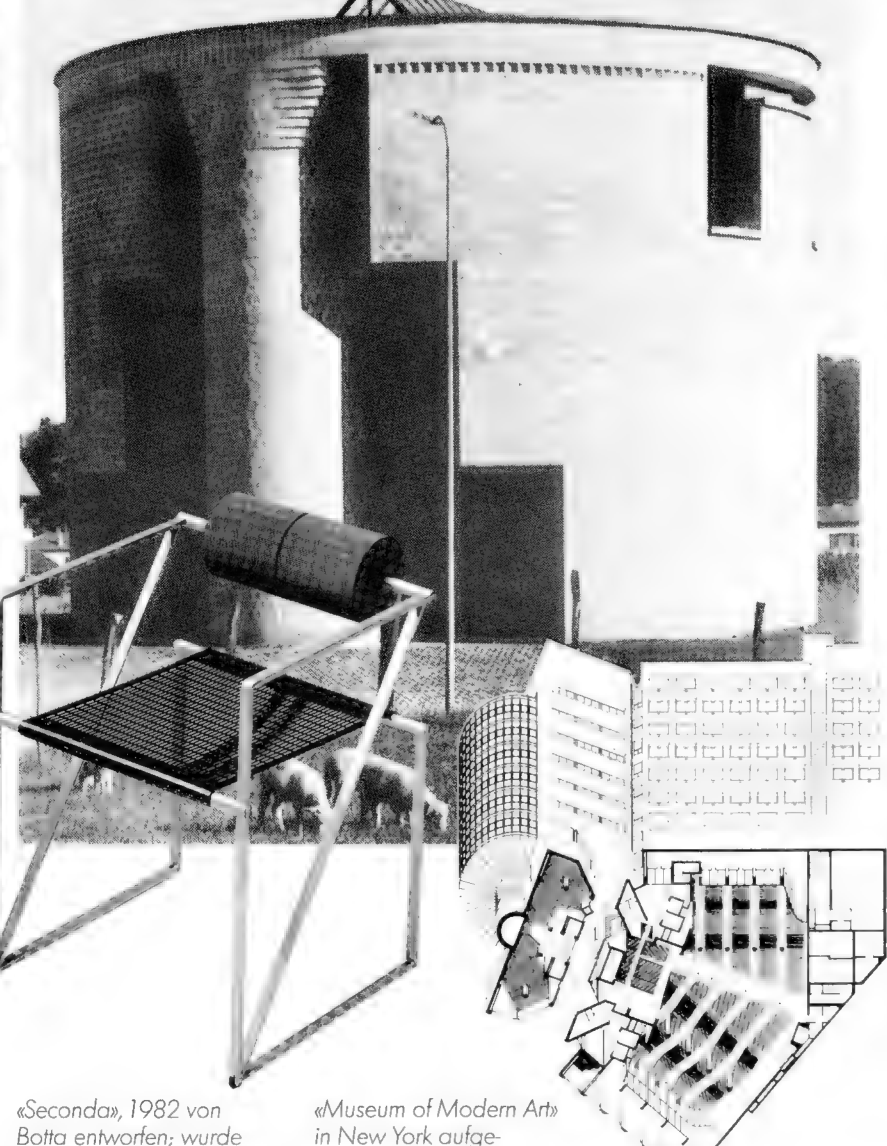
z.B.



*Der Tessiner Mario Botta (*1943), dessen Werke weltweit als unersetzbaren Beitrag zum zeitgenössischen Kulturausdruck gelten.*

Mario Botta setzte mit dem Gymnasium in Morbio Inferiore einen Markstein für zukünftigen Schulhausbau als «Verwirklichen eines Zentrums kollektiver Interessen, das einen Kontrapunkt für das Leben und die Beziehungen zum ganzen Bezirk zu bilden vermag».

Erstaunlich ist, dass er sich, wie massgebende Architekten vor ihm, mit besonderer Begeisterung auch kleinsten Raumgestaltungselementen widmet, so dass auch Sie persönlich Ihre Wohnung zu «JENEM ORT» gestalten können.



«Seconda», 1982 von Botta entworfen; wurde in die Kollektion des «Museum of Modern Art» in New York aufgenommen.

Neo-Toskanisches Einfamilienhaus: prägnant, eigen, genial

Zu den bemerkenswertesten Leistungen gegenwärtiger Architektur zählen u.a. auch Mario Bottas originelle, ortsprofilierende Einfamilienhäuser, die Bibliothek des Kapuzinerklosters in Lugano, welche Bottas einzigartiges Talent zeigt, den Geist von Neuem fugenlos, harmonisch mit dem Wert des Alten in Einklang zu bringen.

Mit der Banque de l'Etat in Freiburg schuf Botta ein bestimmendes architektonisches Wahrzeichen, und sein Entwurf zur Erweiterung des Hauptbahnhofs Zürich lässt erahnen, wie wesentlich die Leistungen bewogener Gestalter die Beziehung zu unserem Wohn- und Lebensraum erneuern und vertiefen können.

Die markante Banque de l'Etat – ein «Gesichtszug» von Freiburg

Lebendige Auseinandersetzung mit Raum, damit Wohnräume Lebensräume bleiben

Was Sie bei uns im neueröffneten «Haus zur Gans» sonst noch Erlebenswertes vorfinden: In unserer Wohngalerie im Untergeschoss erfahren Sie einiges über die Geschichte des Wohnens und von Design-Klassikern.

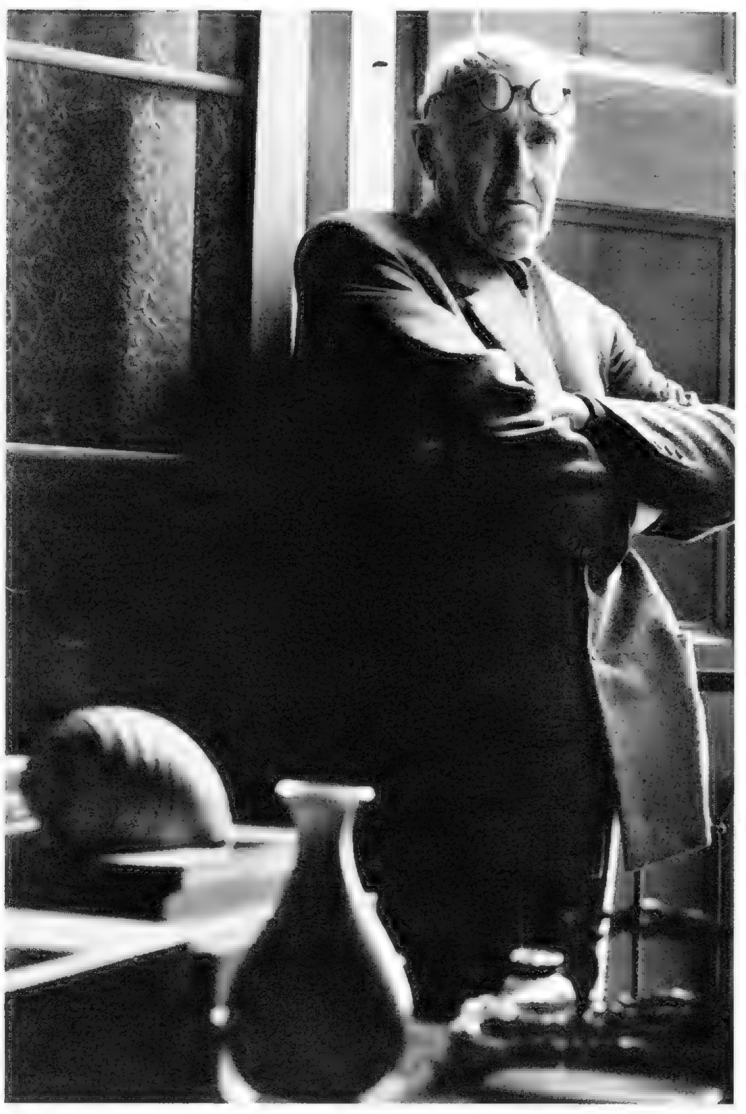
Im Wohnmäärt im Erdgeschoss finden Sie viele Wohnaccessoires, damit Ihre nächste und wichtigste Umgebung Ihr «Daheim» bleibt.

In der ersten Etage im renovierten «Haus zur Gans» zeigen Beispiele, wie vielfältig Sie sich zum «Wohnen – Leben» einrichten können.

Im zweiten Stock ist unsere Wohnothek eingerichtet – ein Novum, bereit zu Ihrem persönlichen Gebrauch. Es sind Fachbücher und Zeitschriften da, Kataloge, viele Material-Muster sowie eine Videothek mit besonderen Filmen über Wohnen, Architektur, Design – das Leben. Unser «Haus zur Gans» ist eben auch ein Kommunikationszentrum für Menschen, die sich mit dem Wohnen – Leben gerne intensiver befassen möchten.

Krämer fürs Wohnen

Marktgasse 23, 8401 Winterthur, Telefon 052/22 24 21
Donnerstag bis 21 Uhr geöffnet





Ugo Mulas: Giorgio Morandi. 1964



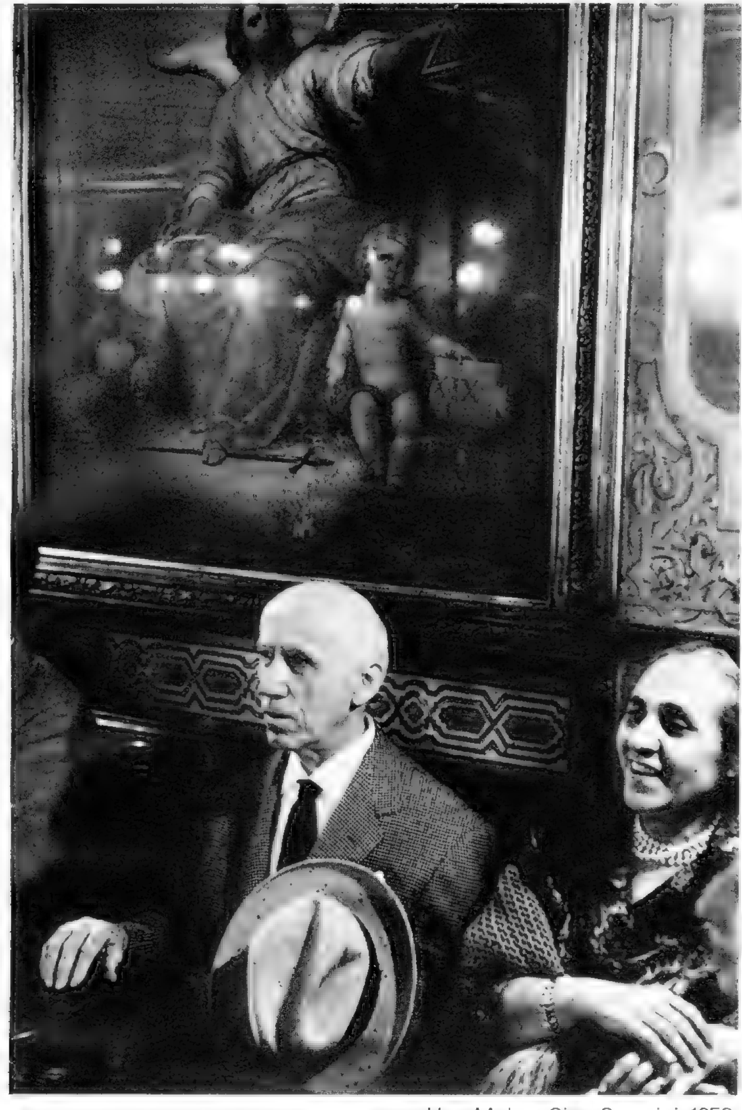
Ugo Mulas: George Segal. 1964

Photographische Begegnung mit Künstlern

Das Kunsthaus Zürich zeigt bis 17. März in einer Retrospektive die Arbeiten des italienischen Photographen Ugo Mulas.

«Era un bel uomo», heisst es im Katalog zur Ausstellung, und das Porträtphoto von ihm, das den Bildteil eröffnet, belegt dies augenscheinlich: Warme, aber klare Augen im Schatten buschiger Augenbrauen, eine starke Nase und sinnliche, «selbstbewusste» Lippen bestimmen das jugendlich-schöne Gesicht. Die Kleidung – ein gebügeltes weisses Hemd mit Fifties-Krawatte, Hosenträger und der leicht in den Nacken geschobene Borsalino-Hut – versetzt einen in die Atmosphäre der neorealistischen Filme Italiens. Diese Aufnahme stammt wohl aus dem Hinterhofgarten der berühmten Bar Giamaica, in der sich nach dem Krieg bis in die frühen sechziger Jahre die Künstler und Intellektuellen Mailands trafen, denn da fühlte sich Ugo Mulas zu Hause, nachdem er 1948 nach Mailand gekommen war. Hier begegnete er der Welt der Maler, Musiker, Schriftsteller und Kritiker, und hier beginnt er zu photographieren. Seine ersten Bilder gleichen einer nackten (neorealistischen) Erkundungsreise: Ein junger Mann vom Lande erkundet die Kälte und Wärme, das Elend und die Poesie der Grossstadt Mailand.

Ugo Mulas war aber nicht nur ein schöner Mann, offensichtlich liebten auch alle seine Sensibilität, Grossherzigkeit und Bescheidenheit, verbunden mit seiner eindrucksvollen charismatischen Ausstrahlung. In den Gesprächen, die die Veranstalter der Ausstellung mit seinen ehemaligen Freunden führten – er starb 1973 im Alter von nur 45 Jahren –, steigen Ugo als Mensch und Mulas als Photograph in mythische Höhen auf. In der Erinnerung sind alle neidlos des Lobes voll: Graf Panza di Biumo attestiert ihm «wirklich ein aussergewöhnliches Auge, um Künstler in ihrem Milieu zu verstehen. Er nahm den Blickwinkel ein, der die Synthese ergab.» Die Künstler Arnaldo Pomodoro, Michelangelo Pistoletto und Fausto Melotti bekräftigen, dass sie sich von ihm in seltener





Ugo Mulas: Gino Severini. 1958



Ugo Mulas: Lucio Fontana. 1965

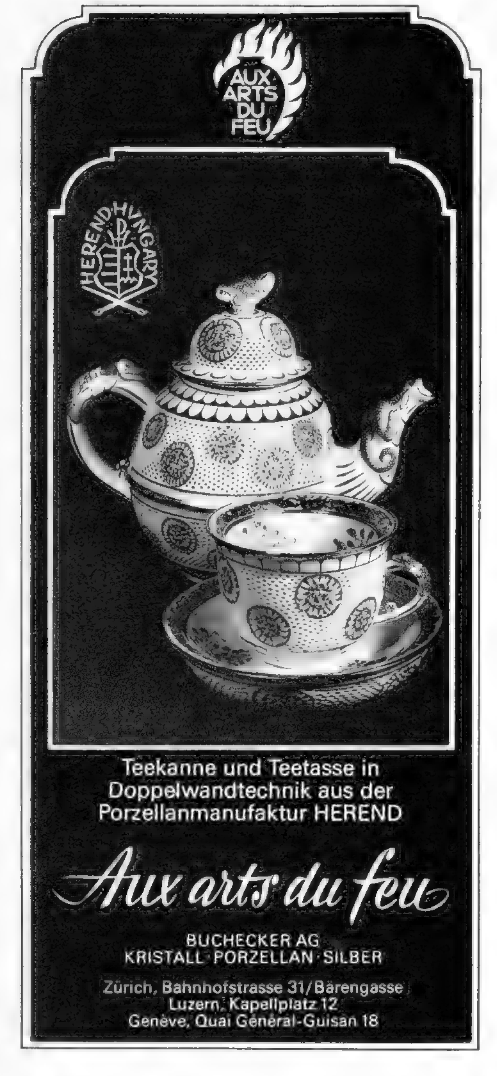
Weise verstanden fühlten und dass ihre Kunst in seinen Photos wiederaufersteht. «Seine scheinbare Schlichtheit veranlasste die Leute zu glauben, er sei ein einfacher Mensch», erinnert sich Fausto Melotti, «während er in Wirklichkeit ein äusserst komplizierter Mensch war... Ich gestehe Ihnen, dass Ugo mir unendlich fehlt... Wie viele echte Photographen gibt es, die in der Lage sind, Photos zu machen, die ‹wirklich› sprechen? Glauben Sie mir, von denen gibt es nur sehr wenige.» Und Beatrice Monti, die in der italienischen Kunstszene ein hohes Ansehen geniesst, bringt Ugo Mulas' Fähigkeiten und seine Person auf einen Nenner: «Er hatte eine Art Kunstverständnis, das von den Augen ausging, das von der Intelligenz verarbeitet und schliesslich durch seine Humanität abgerundet wurde... Ich muss sagen, von Ugo ging eine Ausstrahlungskraft aus, etwas ganz Besonderes – er war eine Sirene.»

Die hier oft angesprochenen Künstleraufnahmen machen den Grossteil seines Werkes aus, und für sie ist er berühmt geworden. Ob er Künstler und ihre Werke an der Biennale Venedig photographierte (was er von 1952–1968 an jeder Biennale tat) oder in ihrem Atelier, ob er Giacometti, Calder, Duchamp, Lucio Fontana oder die Pop-Artisten der amerikanischen sechziger Jahre porträtierte – immer heben seine Photos einen wesentlichen Zug eines Werkes oder Künstlers hervor, betonen die Übereinstimmung zwischen dem Bildhauer und seiner Plastik oder dokumentieren die Spannung des künstlerischen Aktes. Seine Photos sind Ausdruck seiner intensiven und sehr persönlichen Auseinandersetzung mit Kunst, und darin sind sie Interpretationen ersten Ranges.

Die Ausstellung, zu der ein umfangreiches und gut dokumentiertes Buch erschienen ist, zeigt auch Ugo Mulas' Theaterphotographien und seine Serie «Le Verifiche», die er zwei Jahre vor seinem Tod begann und in der er photographische Vorgänge, ihre Elemente und Bedeutungen überprüft. Mit dieser Text/Photo-Serie hat Ugo Mulas «eine wahre ‹Bibel› der Photographie geschaffen, ihre Ausdrucksformen, ihre Abgrenzungen gegen andere Künste, ihre Ethik und Regeln definiert». (Hendel Teicher)

Urs Stahel

Méthode champenoise
seit mehr als 150 Jahren.
Ein königliches Vergnügen für jedermann.
Mauler & Cie
Au Prieuré St-Pierre
2112 Môtiers/Ne – Tél. 038/61 14 43



Die Wiederkehr des Heinrich von Kleist

Es ist eine unumstössliche Tatsache: Auf der Bühne und auf der Leinwand erleben wir die Renaissance eines Dichters, der sich in keine Epoche einordnen lässt, auf den kein Etikett wie «Klassiker» oder «Romantiker» passen will, der mit seiner gewaltigen Sprache, seinen alle gebührlichen Grenzen sprengenden Gestalten die Interpreten unserer Zeit unwiderstehlich anzieht: Heinrich von Kleist.

In Blut und Schlamm ersteht und versinkt Kleists Jugendwerk «Die Familie Schroffenstein» unter der Regie von Hans Neuenfels auf dem ZDF-Bildschirm. Dieter Reible inszeniert das Trauerspiel in Wuppertal, ebenso steht es in Frankfurt und Bochum auf dem Spielplan. Der Regisseur Hans Hollmann wählte «Penthesilea» für seine neueste Inszenierung am Schauspielhaus Zürich.

Wie erklärt sich diese von Kleist ausgehende Faszination? Diese Frage nach der Aktualität seiner Gedanken – wesentlicher noch der Gefühle, die mit ungeheurer Wucht in den Trauerspielen und den Erzählungen ausbrechen und sich jeder vernunftbedingten Deutung entziehen – taucht nicht zum erstenmal auf; vielleicht stellte sie sich aber noch nie so nachdrücklich wie eben jetzt. Eine mögliche Erklärung in geschichtlichen Parallelen zu suchen, indem man darauf hinweist, dass wir – wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts – in einer Zeit des Umbruchs leben, würde kaum zum Ziel führen, obgleich Kleists Aussage in einem Brief uns dazu verleiten könnte: «Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts als bloss den Umsturz der alten erleben.»

Die Beschäftigung mit der Philosophie Kants und den Ideen von Jean-Jacques Rousseau hatte Kleist in eine Krise gestürzt, aus der seine Überzeugung von der Vorherrschaft der Gefühle wuchs, auf die allein Verlass sein konnte: Das Gefühl als sicherer Pol in einer verworrenen Welt. Wenn unsere Epoche auch von einem hohen Grad der Gefühlsabstumpfung gezeichnet ist, so wird sie möglicherweise genau aus diesem Grund von einem Dichter angezogen, der die Gebrechlichkeit der Welt in tiefster Seele *empfand* und dieses *Gefühl* künstlerisch gestaltete.

Für Hans Hollmann jedenfalls war die Überzeugung, dass «Fühlen» in neuester Zeit wieder eine Rolle im Leben der Menschen spielt, ausschlaggebend für seine Wahl der «Penthesilea» für die Inszenierung am Zürcher Schauspielhaus. Er glaubt, in unserer Zeit einen wahren Hunger nach Mythen zu spüren, da in ihnen übermächtige Gefühle zur Sprache kommen. Ein solcher Mythos ist der antike Stoff der Penthesilea, der Königin der Amazonen, die im Trojanischen Krieg den Trojanern zu Hilfe kommt und von Achill getötet wird. Kleist interpretiert diesen Mythos zu einem erschütternden Liebesdrama um, in dem das Übermass an Gefühlen zwischen den beiden Liebenden, Achill und Penthesilea, zur Tragödie führt. «Eine Liebe», wie es Hollmann formuliert, «die nicht nur den Wunsch nach Vereinigung weckt, sondern nach totaler Vereinnahmung des anderen; der wiederum hat Angst, von diesem vereinnahmt zu werden.» In Kleists Welt vernichtet dieses Übermass sogar das geliebte Wesen. Wie ein grauenvolles Ungeheuer breitet sich Missverstehen zwischen den beiden Liebenden aus. Liebe, Hass, Stolz und Ehre vermengen sich in Penthesilea, als sie eine Herausforderung Achills missdeutet. Die Königin der Amazonen wird zur Rasenden und lässt Achill von ihren Hunden zerfleischen und von ihren Elefanten zerstampfen.

Darüber hinaus sieht Hans Holl-

Fortsetzung Seite 85


Türbeschläge vom Kunstgiesser
K

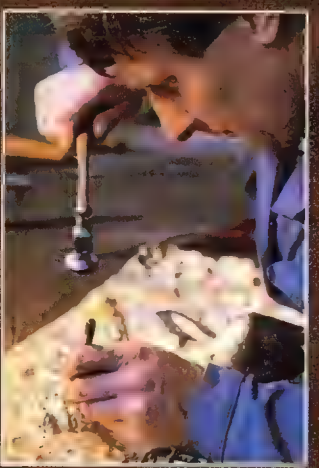
Die Türen der besten Häuser öffnen sich mit VERVLOET-FAES

Die den Liebhabern des Aussergewöhnlichen bekannte belgische Firma VERVLOET-FAES ist Hersteller exklusiver, kunsthandwerklich anspruchsvoller Tür- und Baubeschläge. Wir sind deshalb stolz darauf, VERVLOET-FAES in der Schweiz zu vertreten. Schliesslich stellen auch wir seit Generationen Beschläge für Stilmöbel her.

Die Modellsammlung von VERVLOET-FAES gilt mit über 45 000 Modellen als eine der schönsten und umfassendsten unserer Zeit. Jedes Stück wird auf Bestellung einzeln von Hand in Sand abgeformt, in Messing oder Bronze gegossen, und anschliessend durch Ziseleure – ein heute fast ausgestorbenes Handwerk – bis ins letzte Detail fertig gearbeitet. Wo exklusive Ansprüche und der Wunsch nach Aussergewöhnlichem es verlangen, werden unsere Beschläge vergoldet oder versilbert – ganz nach Ihrem Geschmack!

Sie haben deshalb sicher Verständnis, dass die Lieferfristen ein paar Wochen betragen – für Meisterstücke gelten eben andere Massstäbe als für Massenprodukte.

Gerne senden wir Ihnen einen umfassenderen Katalog, der einen Querschnitt durch unsere Kollektion zeigt.

A. KOHLER AG
Kunstgiesserei + Metallwarenfabrik



CH-3354 Riedtwil
Telefon 063 68 11 45

mann in Heinrich von Kleist den Dichter, der die Idee eines Frauenstaates in diesem Trauerspiel bis zum Ende durchdacht hat: «Die Frauenbewegung ist *das* grosse Thema heute, man diskutiert sogar über einen möglichen Frauenstaat. Im Grunde wäre ein Frauenstaat einem Männerstaat gleich, nur mit anderen Vorzeichen. In dem einen werden die Männer ausgeschlossen, in dem anderen die Frauen. Im mythischen Staat der Amazonen wird der Mann zum Objekt, er dient lediglich der Insemination (der künstlichen Befruchtung). Es ist also eine gewaltsame Inbesitznahme des Mannes, wie sie in von Männern regierten Staaten mit den Frauen geschieht. Die Amazone Penthesilea und der griechische Held Achill gehören zwei sich bekriegenden Machtgruppen an. Ehrgefühl und Pflicht führen in den Tod. Die Amazone muss den Mann im Kampf besiegen, bevor er ihr im Fest der Rosen gehören kann: «Im blut'gen Feld der Schlacht muss ich ihn suchen.»
In der Sicht Hollmanns stehen sich hier zwei Ideologien gegenüber, verkörpert durch Achill und Penthesilea; und sobald die beiden Helden aus ihren ideologisch geordneten Welten ausbrechen, werden sie schuldig. Penthesileas Tat ist ethisch verabscheuungswürdig, aus ideologischer Sicht dagegen erscheint sie als selbstverständlich. Diese völlige Umkehrung der Werte findet in jedem Krieg, auf jedem Kampfplatz statt: Wenn Töten im göttlichen und menschlichen Bereich einem Verbot unterliegt, so wird es im Krieg zu einem Zwang – unter den Geboten der Ehre und des Gehorsams: «Ach, wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter», so prägt es die Oberpriesterin des Amazonenstaates.
Die letzte Szene dieses Trauerspiels gehört für Hans Hollmann zu den gewaltigsten der ganzen Weltliteratur: Keine für die Tragödie charakteristische Katharsis, also keine Läuterung der Seele (der Heldin oder der Zuschauer) von den Leidenschaften findet statt. Penthesilea stirbt, ohne Hand an sich zu legen, ohne Waffe: Sie erleidet den Tod durch das vernichtende Gefühl allein:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
heissätzendem, der Reue, durch und durch;
trag es der Hoffnung ewgem Amboss zu,
und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist 's gut.

Das Leben des Dichters Heinrich von Kleist war gezeichnet von der Allgegenwart des Todes, gezeichnet durch wiederholtes Scheitern und dem, was Friedrich Nietzsche die «Ungeliebtheit» nennt. In allen Gestalten seines Werkes hat er immer wieder versucht, die tragische Dimension der menschlichen Existenz aufzuzeigen. Sie zu begreifen, gelang auch seiner «zum Tode ganz reifen Seele» nicht.

Vera De Bluë

1000 m² AUSSTELLUNG



GRÖSSTE AUSWAHL
FACHMÄNNISCH
GEPFLEGTER
ANTIQUITÄTEN

Kraftvoll konzipierte Kehlims aus Persien, Anatolien und Turkestan!

Münzplatz 1 / Augustinergasse
in Zürich, Tel. 01 / 211 56 30

tony waehry
Teppiche und Gewebe

STUDIEN-
KREUZ-
FAHRTEN

- Sonderkreuzfahrten mit bewährten Schiffen
- homogene Reisegruppen unter fundierter wissenschaftlicher Reiseleitung
- vielseitige Angebote, z. B.:

RUND UM ITALIEN – MAGNA GRAECIA
Griechen, Römer und Staufer
MAURISCHES SPANIEN – GIBRALTAR
Moscheen, Kathedralen, Alcazars und Klöster
FASZINATION GRÖNLAND – Eisberge, Gletscher, Pflanzen und Tiere am Polarkreis

- Veranstalter: Gesellschaft für Studienkreuzfahrten

Verlangen Sie den Gratis-Katalog 85 bei der Schweizer Generalagentur:



Grendelstrasse 21, 6004 Luzern, 041 / 51 29 05

in gabi mänger's

künschtler korridor

ständig wechselnde Ausstellungen und Bilderbörse für und mit unbekannten Künstlertalenten in der alten Mühle 8627 Grüningen / ZH

Dienstag – Samstag 14–18 Uhr
Sonntag 11–16 Uhr

Telefon 01/ 935 41 35

GROSSE
FRÜHLINGS- UND HERBST-
AUKTIONEN
IN GENF UND ZÜRICH

Juwelen, Silber und Vitrinenobjekte, Fabergé und Russ. Kunsthandwerk, Uhren, Porzellan und Teppiche, Schweiz. Bilder, Europ. Kunsthandwerk, Münzen und Wein.

Sotheby's AG
20 Bleicherweg, 8022 Zürich, Telefon: (01) 202 00 11
24 Rue de la Cité, 1204 Genf, Telefon: (022) 21 33 77

SOTHEBY'S
FOUNDED 1744



Löwengasse 3, CH-9000 St.Gallen
STICHE
Ortsansichten aus der ganzen Schweiz
speziell
St.Gallen, Toggenburg, Thurgau, Zürich
sowie Ortsansichten aus aller Welt.
Berufsstiche, dekorative Grafik,
Blumenstiche, antike Landkarten
Grosse Auswahl!
Das ideale, wertbeständige Geschenk!
Fragen Sie uns einfach an
Hans Widmer, Telefon 071/23 35 81

Galerie
„zem
Specht"

Gemsberg 8
CH-4051 Basel
061 - 25 74 51

31. Januar bis 23. Februar 1985

Hans R. Schiess
Bilder

Paolo Ferretti
Objekte

Mo/Di/Do/Fr 14.00–18.30 Uhr
Mi 14.00–20.00 Uhr, Sa 10.30–17.00 Uhr



GALERIE 63
MARGRIT M. FEHR
DOGGILOCHSTRASSE 28
CH-7250 KLOSTERS
Telefon 083-4 27 04 / 4 16 14

ITALO VALENTI
Collagen – Aquarelle

PETER HÄCHLER
Skulpturen

25. Januar bis 20. Februar 1985
Öffnungszeiten:
Di, Mi, Fr, Sa, 10–12 und 16–18 Uhr

Galerie Michèle Zeller
Kramgasse 20, 3011 Bern

Lisette Küpfer, Bilder
Dauer der Ausstellung bis 9. 2. 1985

Cécile Wick Installation, Foto Performance
14. 2. bis 10. 3. 1985

Sonntagsapéro ab 11.00 Uhr: 10. 2. 1985
Liliane Csuka, Video

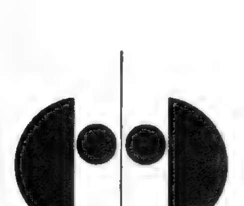
offen: Di 15–18.30
Mi–Fr 10–14, 15–18.30
Do bis 21 Uhr, Sa 10–16 Uhr

galerie
kröner

Tapisserien und Graphiken

von **Jean Baier, Herbert Bayer, Manfred Bockelmann, Jeannie Borel, Hans Erni, Fruhtrunk, R. Geiger, Karl Korab, Sven Knebel, Roly Lehmann, R. P. Lohse, W. Müller-Brittnau, L. Quinte, Ernst Scheidegger, Italo Valenti, V. Vasarély, Max Wiederkehr**

Zähringerstrasse 9 / Ecke Mühlegasse
8001 Zürich · Telefon 01 47 52 47

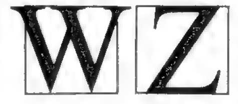


AFRIKA

Was Sie in Afrika vergeblich suchen, finden Sie bei uns. Alte afrikanische Kult- und Gebrauchsgegenstände in Originalen.

Verkauf, Ankauf, Expertisen.

Galerie Walu
Rämistrasse 33
CH-8001 Zürich
Tel. 01 / 69 22 54



WALTER ZWAHLEN AG
Wohngalerie im
Haus ‹Zum Paradies›
Kirchgasse 38, 8001 Zürich
Telefon 01 / 252 54 14

SCHWEIZER MÖBEL
DES 18. UND 19. JH.
Ausgesuchte Antiquitäten.

PORZELLANE, FAYENCEN,
ANTIKE KACHELÖFEN, GLAS.

Mo–Fr 10 bis 12, 14 bis 18.30 Uhr
Sa 10 bis 16 Uhr

Stadthaus Olten, Olten

Urs Hanselmann
Objekte, Zeichnungen, Bilder
1973 bis 1984

20. Januar bis 17. Februar 1985

Zur Ausstellung erscheint ein 138seitiger Katalog mit 150 Abbildungen

Stadthaus Olten, Olten
Öffnungszeiten:
Di – Fr 14 – 17 Uhr
Sa + So 10 – 12 und 14 – 17 Uhr

Galerie Nathan

8008 Zürich
Arosastrasse 7 (Eingang Arosasteig)
Telefon 01 / 55 45 50

Ab 18. März 1985 zeigen wir eine grosse Retrospektiv-Ausstellung des Bildhauers

Baltasar Lobo

Di-Fr 10-12 Uhr, 14-18 Uhr
Sa 10-12.30 Uhr, 14-16 Uhr

Ausstellungsdauer vom
19. 1. 1985–16. 2. 1985

Lenz Klotz

Werke 1982–84

Ein Ausstellungskatalog ist erschienen

GALERIE WALCHETURM
AM STAMPFENBACHPLATZ 8006 ZÜRICH
01·252 10 96. DI-FR 15-19. SA 12-16
OFFEN AM 27. 28 UND 29. 12. 1984

GALERIE FISCHER
Kunsthandel und Auktionen

INTERNATIONALE KUNSTAUKTIONEN
im Frühjahr und Herbst

FREIER VERKAUF

Für Schätzungen und Beratungen stehen wir jederzeit zur Verfügung.

Haldenstrasse 19, CH-6006 Luzern
Telefon 041 / 51 57 72

Ein Inserat auf dieser Seite ist ein zuverlässiger Wegweiser zu Ihnen.

Auskunft über Werbemöglichkeiten beim du-Verlag,
Conzett + Huber AG, Baslerstrasse 30,
8048 Zürich, Tel. 01 / 492 25 00

Galerie Buchmann
St. Alban-Rheinweg 64, 4006 Basel
Telefon 061/23 99 88

Richard Long

bis 2. März 1985

Dienstag bis Freitag 10–12, 14–18 h
Samstag 10–16 h

November 1984 bis Februar 1985

Marc Chagall

Retrospektive

Galerie Beyeler
Bäumleingasse 9, 4001 Basel, Tel. 061 / 23 54 12



Der internationale Partner für Kunst-Versicherungen!

NORDSTERN
VERSICHERUNGEN

Geschäftsstelle für die Schweiz:
8035 Zürich, Stampfenbachstrasse 69
Telefon 01/363 24 11

Kunsthalle Waaghaus
Winterthur, Marktgasse 25

Tony Cragg

bis 16. Februar 1985

Di, Mi, Fr 14–18 Uhr/Do 14–20 Uhr
Sa 10–12, 14–16 Uhr

TRIBAL ART CENTRE - BASEL
Suzanne Greub Sternengasse 6, CH-4010 Basel
Tel. 061/23 53 93 Parking Anfoshaus

KRAFT UND ORNAMENT
Kunst am Sepik (Papua Neuguinea)

Mit Leihgaben beteiligen sich:

Museum für Völkerkunde, Basel
Bernisches Historisches Museum
Übersee-Museum Bremen
Sammlung für Völkerkunde, Burgdorf
Musée d'Ethnographie, Genève
Musée d'Ethnographie, Neuchâtel
Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Dauer der Ausstellung 1. Februar–28. Juni 1985
Öffnungszeiten
Montag bis Freitag 9–12 und 14–18 Uhr,
Samstag 10–12 Uhr

Im Anschluss an Basel wandert die Ausstellung in drei europäische und vier amerikanische Museen
Katalog in Vorbereitung
Filmprogramm jede volle Stunde ab 15 Uhr
Führungen jeden zweiten Mittwoch, 18.15 Uhr.

Heidi Schneider Galerie
CH-8810 Horgen
Löwengasse 5, Telefon 01/725 30 53

CAMILLE VIROT
Sculptures creuses
(Katalog)

CLAIRE HUMBERT
Bilder

15. Februar – 16. März

Di–Fr 14.00–19.00 Sa 10.00–16.00



KUNST & ANTIQUITATEN

ERLESENE OBJEKTE
14. BIS 18. JAHRHUNDERT

KATALOG AUF ANFRAGE

8260 WAGENHAUSEN
BEI STEIN AM RHEIN
ZUM MÜHLEHOF, TEL. (054) 41 30 38

DO–FR–SA, 14.00–18.00 UHR
ODER NACH TEL. VEREINBARUNG



August P. Villiger



Ludwig Waldvogel

Aus Zug

An dieser Stelle geben Bürger Auskunft über das Kulturleben ihrer Stadt. Die Befragung – in Zug wurde sie von Kathrin Böschenstein, Redaktorin am «Zuger Tagblatt», durchgeführt – erfolgte rein zufällig und erhebt keinen Anspruch, repräsentativ zu sein.

«In Zug herrscht ein sehr breites Angebot in allen Bereichen des kulturellen Lebens. Die Qualität liegt weit über dem, was man von einem Ort der Grösse Zugs erwarten kann.»
Alois Hertach, Stiftung Landis & Gyr

«Mit Blick auf Zürich und Luzern ist es für uns wichtig und muss unsere Zielsetzung sein, die Eigenständigkeit zu erhalten, aus dem breiten Spektrum auszuwählen, was wir den Zugern bieten wollen.»
Dr. Othmar Kamer, Stadtpräsident

«Die Leute hier sind noch zu sehr aufs Konsumieren ausgerichtet und zu wenig auf Eigenständigkeit. Das kulturelle Angebot ist sicher gross genug. Wünschbar wäre, dass sich die Leute mehr engagieren.»
Rainer Peikert, Architekt, Präsident der Kunstgesellschaft

«Wir tragen selber zur Kulturszene von Zug bei, indem wir jeden Sonntagvormittag Jazz-Matinees organisieren.»
Isabelle und Beat Achermann, Wirteehepaar.

«Die Leute gehen nicht länger nur von Zug nach Luzern oder Zürich; heute kommen vielmehr auch Leute aus diesen Städten nach Zug.»
August P. Villiger, Medienproduzent, Direktor Theater/Casino

«Wir gehen immer nach Zürich ins Theater und sehen uns französische Stücke an. In Zug haben wir, weil Französisch unsere Muttersprache ist, Verständigungsschwierigkeiten. Ins Kino gehen wir recht oft, wenn es das Geschäft erlaubt.»
Chantal Joseph, Geschäftsfrau

«Das heutige Angebot spricht mich nicht an, es ist zu einseitig. Ich wünschte mir leichtere, volkstümlichere Theaterstücke.»
Joseph Messmer, Städtischer Bauarbeiter

«Volkstümliches fehlt hier in allen Bereichen – in der Musik, im Theater, in Lokalen. Mir fehlt da etwas Lustiges. Hin und wieder gehe ich ins Kino.»
Ludwig Waldvogel, Taxifahrer

«Die Teilnahme am Zuger Kulturleben ist für mich sehr schwierig. Meist habe ich nur an zwei Tagen in der Woche Zeit, und diese liegen selten an Wochenenden, an denen die meisten Veranstaltungen stattfinden.»
Bruno Isenegger, Chef de Bar, Mövenpick

«Wir haben vor 16 Jahren die erste Burgbachkeller-Saison gestartet. 1949 gründeten wir das Cabaret Durzug. Heute bietet der Keller ein vielseitiges Programm für jung und alt. Unsere Stärke ist die Verschiedenheit des Angebots: Theater, Cabaret, Musik, Folk usw.»
Annemarie und Eugen Hotz, Graphiker, Bühnenbildner, Kleintheater-Macher

«Ich mag den Burgbachkeller wegen der unmittelbaren Beziehung zum Schauspieler, Sänger, zur Bühne. Ich mag sein Minimum an Kulisse, Maske und Illusion; seine kleinen Stücke, die notabene die Intimität des kleinen Raums brauchen.»
Annelies Ursin, Kunstmalerin

«Die Behörden, Stadt und Kanton befassen sich zu wenig gezielt mit dem kulturellen Leben von Zug. Über Kommissionen wird Geld verteilt, aber niemand ist eigentlicher Gesprächspartner.»
Rainer Peikert, Architekt, Präsident der Kunstgesellschaft

«Wie heute in Zug Kultur gemacht wird, hat Modellcharakter, weil einerseits auf privater Initiative aufgebaut, andererseits durch den Staat Rückendeckung gegeben ist.»
August P. Villiger, Medienproduzent, Direktor Theater/Casino







Dr. Othmar Kamer

Photos: Felix von Wartburg

Bruno Isenegger
Chantal Joseph

«Die Zuger Kulturszene wird weder von der Stadt noch vom Kanton aus beeinflusst. Ich bin der Meinung, dass die Kraft der Kultur möglichst von der Basis kommen sollte – und das ist hier der Fall.»
Dr. Othmar Kamer, Stadtpräsident

«Ein Problem ist die Lage Zugs zwischen Luzern und Zürich. Es gab deshalb lange Zeit keine eigenständige Zuger Kulturszene. Die Kunstgesellschaft, die seit bald 30 Jahren besteht, bemüht sich, ein Publikum aufzubauen. Im neuen Kunsthaus ‹Im Hof›, das in gut drei Jahren bezugsbereit sein wird, werden wir versuchen, das Publikum aktiv in Veranstaltungen mit einzubeziehen, die Konsumenten aus der Reserve zu holen, eine Reaktion zu erzielen.»
Rainer Peikert, Architekt,
Präsident der Kunstgesellschaft

«Wir fördern vor allem die kulturellen Aktivitäten in der Region Zentralschweiz, weil in diesem Raum weniger Mittel zur Verfügung stehen als in den grossen Industrie- und Handelszentren. In Zug begann die Stiftung Landis & Gyr vor rund einem Dutzend Jahren mit Kunstausstellungen. Damals gab es hier noch kein Kunsthaus, und die Räume der L+G boten sich hiefür geradezu an. Unsere Ausstellungen ermöglichten vielen Leuten den Zugang zur bildenden Kunst.»
Alois Hertach, Stiftung Landis & Gyr

«Zum Ausgehen fehlt uns die Zeit. Wenn wir könnten, gingen wir ins Kino, Theater oder in Konzerte. Kunstausstellungen interessieren uns weniger; wir kommen zu wenig ‹draus›.»
Isabelle und Beat Achermann,
Wirteehepaar

«Manchmal besuchen wir Ausstellungen, nicht wegen eines bestimmten Künstlers, sondern einfach, weil wir Lust dazu haben.»
Chantal Joseph, Geschäftsfrau

«Ich persönlich gehe häufig ins Theater, besuche Opern- oder Konzertgastspiele. Über Veranstaltungen, bei denen der Bühnenbereich in den Publikumsraum mit einbezogen wird, freue ich mich besonders. Regelmässig bin ich auch Besucher im Kunsthaus.»
Hans-Peter Ammann, Architekt

«Die Volksmusik kommt in Zug zu kurz. Ich mache selber Ländlermusik. Ins Kino gehe ich schon lange nicht mehr, seit der Fernseher in der Stube steht.»
Joseph Messmer,
Städtischer Bauarbeiter

«Die Leute hier sind ‹kulturelle Snobs›. Die gleichen treffen sich zu bestimmten Anlässen, nicht um etwas zu sehen, sondern um gesehen zu werden.»
Claus Niedermann,
Medienschaffender, Radiomacher

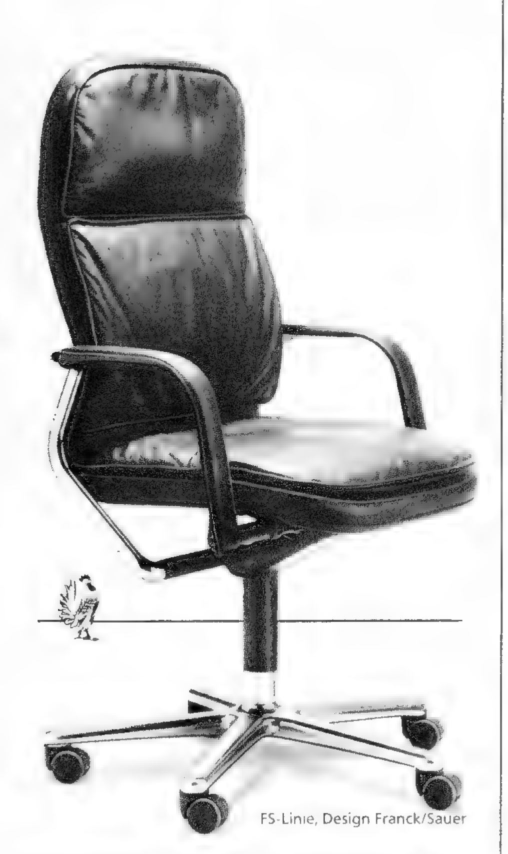
«Wir machen alles ehrenamtlich, haben Freude daran, machen weiter, solange es gefällt. Wir sind dagegen, dass Kultur verpolitisiert wird, denn dann würden Leute mitreden, die von Tuten und Blasen keine Ahnung haben.»
Annemarie und Eugen Hotz,
Graphiker, Bühnenbildner,
Kleintheater-Macher

«Die Theater- und Musikgesellschaft nimmt in Zug eine Doppelfunktion wahr: Einerseits übernimmt sie eine staatliche Funktion, kauft Kultur ein, andererseits betreibt sie in gewisser Weise soziokulturelle Animation. Mit dem Aufkommen des TV haben die Eigeninszenierungen nachgelassen, eine reine Passivzeit folgte, die heute aber vorbei ist. Die Leute haben wieder das Bedürfnis nach Aktivität.»
August P. Villiger, Medienproduzent,
Direktor Theater/Casino

«In bezug auf Theater und Konzert ist das Zuger Kulturleben in Ordnung. Ein Nachteil ist allerdings, dass sich die Veranstaltungen oftmals auf ein Datum konzentrieren.»
Claus Niedermann,
Medienschaffender, Radiomacher

Im nächsten Heft:
Stadtstimmen aus Biel

Dieser Stuhl sieht so aus, wie er funktioniert.
Besser.



FS-Linie, Design Franck/Sauer

Wenn ein Stuhl so aussieht, wie er funktioniert, dann sitzt er. Zumindest im Design. Nur ist dabei noch nichts über seine Funktion gesagt.

Für unser FS-Programm haben wir ein ausgeklügeltes System entwickelt, das dort Halt gibt, wo man ihn braucht, und dort automatisch nachgibt, wo man es wünscht. Die FS-Stühle passen sich ganz einfach und ohne Bedienung von Hebeln und Knöpfen allen Sitzwünschen an.

Und da die Form diese optimale Funktion präzis und elegant ausdrückt, erübrigt es sich hier, auch noch etwas über das Design zu sagen. Man sieht es ja.

Wir schicken Ihnen gerne Unterlagen
Name:
Firma:
Strasse/Nr.:
PLZ/Ort:
Einsenden an: Wilkhahn AG, Postgasse 17, 3011 Bern

Wilkhahn. Sitzt.

Wilkhahn AG, Postgasse 17, 3011 Bern, Tel. 031/211165
Wilkhahn, D-3252 Bad Münder.
Wilkhahn S.à r.l. Paris. Wilkhahn S.A. Madrid
Und weitere Vertretungen in 27 Ländern.

«Ihr Name ist nicht wichtig, nur Ihr Geld»

Wer in den letzten Jahren Kunstkäufe in den USA tätigte, konnte von einem günstigen Dollarkurs profitieren. Diese herrlichen Zeiten sind vorbei. Der hohe Dollar verdrängt die Europäer zusehends vom amerikanischen Markt. Notgedrungen schaut man sich nach neuen Jagdgründen um. Frankreich drängt sich als klassisches Land der schönen Künste und im Hinblick auf den billigen Franc geradezu auf.

Wer Bilder und Zeichnungen sucht, kehrt aber nach einem Rundgang durch die Pariser Galerien tief enttäuscht heim. Selbst renommierte Händler hängen im besten Fall dritt- und viertklassige Bilder an ihre Wände. Sogar an der berühmten und brillant inszenierten Biennale des Antiquaires oder an der FIAC sucht man vergebens nach Bildern hoher Qualität. Die Angst vor dem Fiskus und dem «offiziellen Frankreich» (Musée du Louvre) lässt den Handel in dieser Kategorie in die Hinterräume der Galerien verschwinden. Dort werden dem insistierenden Interessenten Farbdias gezeigt. Die Originale sind an sicherem Ort im Banksafe oder in der Wohnung des Besitzers, oft aber auch im Ausland zu besichtigen. Seit die Versicherungen Meldung an die Steuerbehörden machen müssen, sind viele Bilder zu Hause nicht versichert. Entsprechend vorsichtig zeigt man sich in der Auswahl seiner Gäste. Die «Courtiers», kleine Gelegenheits- und Zwischenhändler ohne eigene Galerie, haben gute Zeiten; sie agieren als Zuträger an Galeristen oder Private und stehen für das Maximum an Diskretion: ihre Vermittlungen und Provisionen sind nirgends erfasst, Indiskretionen durch Mitarbeiter fallen dahin, der Verkaufswunsch des Besitzers ist nur einer oder zwei Personen bekannt. Kennt man einige dieser Courtiers oder Courtières (auch Damen der Gesellschaft sind tätig), wird man in Wohnungen mit zauberhaften Sammlungen geführt. Über nicht wenigen dieser Kunstwerke hängt aber das Damoklesschwert eines Ausfuhrverbotes, obwohl nicht immer im voraus auszumachen ist, was alles unter das «Patrimoine National» fällt.

Wer in Frankreich nach Kunstobjekten sucht, sollte nicht versäumen, dem «Drouot», einem Dachunternehmen der Pariser Auktionatoren, einen Besuch abzustatten. Kürzlich erschien darüber in der «Herald Tribune» von einem kompetenten Kenner der internationalen Kunstszene ein Hinweis, der es verdient, einem breiteren Publikum bekannt zu werden: Die französischen «Commissaires-Priseurs», eine Gesellschaft von staatlich anerkannten und geprüften Auktionatoren (in Paris etwa 15 an der Zahl), veranstalten Auktionen in den Salons von Drouot. Manchmal schliessen sich mehrere Commissaires-Priseurs zu einer grösseren Auktionsfirma zusammen, andere betreiben ihre «Etude» allein. Die Anzahl der vom Staat ausgegebenen Patente ist begrenzt und wird von neuen Anwärtern nach langer Schulung und Praxis käuflich erworben. Anders als in London oder New York, wo fast der gesamte Kunsthandel von den beiden Marktleadern Christie's und Sotheby's monopolisiert wird und wo – trotz Rivalität – viele Absprachen bestehen (zum Beispiel Auktionsdaten!), sind die Pariser Akteure aufgesplittert und unkoordiniert. Kataloge in Art und Umfang der «grossen Zwei» kennen die Pariser kaum. Ihre Auktionen – selten nur ein Thema – beinhalten meistens Möbel, Bilder, Schmuck, Porzellan, Gläser usw usw., ein buntes Gemisch von Banalstem, Alltäglichem bis zum Spitzenobjekt von grossem Wert und Seltenheit. Kataloge, falls solche gedruckt werden, erreichen die Abonnenten in letzter Minute, im Ausland oft erst nach dem Ereignis. Abbildungen sind spärlich und Beschreibungen rudimentär. Einzelne Objekte werden im letzten Augenblick noch eingeschoben. Oft wird bei der Auktion nur ein Handzettel

mit Nummern verteilt und Lots im Laufe der Auktion nach Gutdünken zusammengestellt. Meist wird das Versteigerungsgut nur während weniger Stunden (meist vormittags) vor der Auktion gezeigt. So durchstreifen denn überwiegend Händler und Habitués jeden Morgen zwischen 10 und 12 Uhr eilig die vielen Auktionssäle. Nachmittags finden ab 14 Uhr die Versteigerungen statt, aber nicht etwa hintereinander, nein, gleichzeitig mit ähnlichem Angebot über drei Stockwerke verteilt. Für Interessenten, die nicht in Paris leben, ist das Mitmachen daher erschwert. Der auswärtige (oder ausländische) Sammler oder Händler ist auf einen Habitué angewiesen, der ihn jeweils auf ein Objekt aufmerksam macht oder für ihn kauft. Da man nicht an mehreren Auktionen zugleich teilnehmen kann, werden Gebote beim Herrn oder der Dame mit dem Hammer hinterlegt. Nicht selten bieten die Männer, die die Güter herumschleppen, im Auftrag mit Gebote werden vom Pult ausgerufen, die Mitarbeiter fallen laut im Chor ein und versuchen so die Stimmung zu heben. Das System ist antiquiert im Blick auf die geballten und gezielten PR-Offensiven und generalstabsmässigen Vorbereitungen der englischen Konkurrenz. Als Auktionsplatz hat Paris längst das meiste an die angelsächsische Konkurrenz verloren. Und doch kann man gerade hier, in diesem Tohuwabohu, noch auf allen Gebieten die unwahrscheinlichsten Trouvaillen zu oft sagenhaft günstigen Preisen machen. Voraussetzung ist allerdings Kennerschaft und ein gutes Auge und – der tägliche routinemässige Besuch bei Drouot. Die Sache an sich ist ganz unkompliziert. Nach dem Zuschlag gehen Sie sofort zum Pult, murmeln irgendeinen Namen («Monsieur, votre nom n'a pas d'importance, seulement l'argent...»), blättern den Zuschlagpreis plus Aufgeld hin und nehmen den ersteigerten Schatz gleich unter den Arm (Verpackungsmaterial gibt es nicht, also vorsehen!).

Rolf Weinberg

VERMÖGEN
UND UNVERMÖGEN
SIND URALTE
FEINDE.

Deshalb stellen wir höchste Ansprüche an die Ausbildung unserer Mitarbeiter. Damit haben wir und unsere Kunden, die ihre Vermögen durch uns betreuen lassen, beste Erfahrungen gemacht. Seit mehr als 140 Jahren. Tag für Tag.



Seit 1841 spezialisiert auf aktive Vermögensverwaltung.

A. Sarasin & Cie., Freie Str. 107, 4002 Basel, 061/23 00 55
A. Sarasin & Cie., Talstr. 66, 8022 Zürich, 01/211 46 56
Sarasin Investment Management Limited,
Sarasin House, 5/6 St. Andrew's Hill, London EC4V 5BY









Schweizer Konstruktive im Waser-Verlag

Die für Zürcher Verhältnisse ungewohnt feierliche, mit Ansprachen überbordende Buch-Vernissage von Richard P. Lohse im Kunsthaus Zürich (November 1984) ehrte den grossen Senior der Konstruktiven ebenso wie den jungen Verlag: Mit beeindruckendem Unternehmertum hat Jack Waser innerhalb von zwei Jahren eine Reihe von Publikationen herausgegeben und sich – wie einst der Zürcher ABC-Verlag – vorwiegend auf die geometrische Kunst spezialisiert. Das in einer Zeit der wilden Transavantgarden völlig unpassende Vorhaben entpuppte sich bald als Erfolg, an dem die praktische Hilfsbereitschaft der Künstler wie auch ideelles Mäzenatentum gleichmässig beteiligt sind.
Im Vergleich mit der 1973 bei DuMont erschienenen, bereits vergriffenen Werkmonographie ist der neue, repräsentative Band über Richard P. Lohse anders konzipiert. Das Frühwerk bleibt ausgeklammert; die ganze Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Entstehung, Begründung und Entfaltung von «modularen und seriellen Ordnungen», die von 1942 bis heute in vorwiegend farbigen Abbildungen ausführlich dokumentiert sind.
Diese Ordnungen von additiven Reihen, die vom standardisierten Bildelement Quadrat ausgehen und zu dialektisch aufgebauten Farbstrukturen führen, bedeuten Lohses eigentlichen Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts: Niemand vor ihm hatte es gewagt, das verführerische Fluidum der Malerei in ein festes, funktionsfähiges System von Form und Norm zu bringen, in welchem die ästhetische Qualität in eine moralische hinüberwächst.
Von diesem Gesichtspunkt und ohne Lobtiraden wird das Phänomen Lohse in den Textbeiträgen untersucht. Hans Heinz Holz charakterisiert in einem philosophischen Essay Lohses Malerei als «anschaulich gewordene Dialektik». Als besonders wertvoll – einleuchtend auch für einen Nicht-Spezialisten – erscheint Hans Joachim Albrechts Analyse der Farbstrukturen sowie Hans-Peter Rieses soziohistorisches Exposé über Zusammenhänge und Unterschiede zwischen holländischem De Stijl, russischem Konstruktivismus und dem Werk von Lohse. Das längst fällige Thema – Lohse im Gesamtbild der Schweizer Kunst – wird dagegen in dem Text von Serge Lemoine nur summarisch angedeutet.
Als ein besonderes Leser-Erlebnis und als Denkanstoss kann man Richard P. Lohses neu formulierte «Entwicklungslinien 1943–1984» bezeichnen. Als optimistischer Rationalist mit einem ausgesprochen geschichtlichen Bewusstsein analysiert er die Prinzipien seines Schaffens und fasst sie in aphoristisch prägnanten Maximen zusammen.
Richard P. Lohse, ein leidenschaftlicher Zeuge dieser Zeit, bekämpft kompromisslos alles, was nach Mythen und «Mythologisten» riecht und «zurück zur Periode der Jäger und der Höhle» führen könnte. Die Wirrnisse der Kunstszene machen ihn nur stärker und glaubwürdiger in seiner Wahrheit und Beharrlichkeit. –
Anders geht es dem in Winterthur 1938 geborenen Willy Müller-Brittnau. Nach 1960 hat er mit informellen Bildern angefangen; um 1965 fand er zu einer geometrischen Bildsprache, die von der euro-amerikanischen «Signal-Malerei» und Hard Edge beeinflusst war. Im Einklang mit der Aktualität minimalisierte er nach und nach die graphisch präzisen, dekorativ wirkenden Bildkompositionen. Als die Konzept-Kunst florierte, verweigerte auch Müller-Brittnau das Bild als solches und schrieb auf unbemalte Leinwände Statements über «Kunst als Lüge». 1976 hat er proklamativ zu malen aufgehört; mit der Wilden Welle machte er 1980 aber einen Rücksprung in die Heftigkeit, die er noch heute ausübt.
Aus seinem – wie ein Barometer sensiblen – Werdegang wurde jetzt die «konstruktive Phase» herauspräpariert und zum Thema einer Werkmonographie gemacht. Die Idee, mit einem Vorwort von Rudolf Koella begründet und von Katherina Vatsella kunsthistorisch sorgfältig ausgeführt, überzeugt nicht ganz: Müller-Brittnau war als Konkreter erfolgreich – das Buch stellt jetzt aber diesen abgeschlossenen Teil seines Schaffens als das Ganze vor. –
Die bisherige Praxis verschiedener Verleger – einen repräsentativen Buchband pro lebenden Künstler





Steigenberger lässt Puppen tanzen.

Michael von Graffenried, Bern



«Als Fotograf konzentriere ich mich seit Jahren konsequent auf das Menschliche.»

Wie kann eine internationale Hotelgruppe ihre Individualität ausdrükken? Denn bei Steigenberger ist jedes Haus anders, hat seinen eigenen, unverwechselbaren Charakter. In der Architektur. Beim Interieur. In der Gastronomie. Unsere Hotels in Gstaad/Saanen und in Davos sind typische Beispiele für die Vielfalt in der Einheit.

Vielfältig sind auch die Ausdrucksformen in der Kunst. Für uns 1985 in der Fotografie. Darum haben wir einen Wettbewerb ausgeschrieben. Mit dem Ziel, den künstlerisch ambitionierten Nachwuchs zu fördern.

Michael von Graffenried wurde von einer neutralen Jury zum Sieger im Kanton Bern erkürt. Unbelastet und unvoreingenommen ging er mit der Kamera auf Hotelentdeckungstour. Und stiess auf eine Begebenheit, die ihm Steigenberger-typisch erschien: im Handumdrehen zauberten kreative Hotelangestellte für die Silverster-Party eine stimmungsvolle Copacabana-Kulisse.

Um Ihren Aufenthalt zu einem Bild bleibender Erinnerung zu machen, muss alles stimmen. Erst recht auch die Arbeit hinter den Kulissen.

**STEIGENBERGER
HOTEL GSTAAD/SAANEN**

Gniesse und erläbe. Telefon 030 8 33 88.

F&W Communications

Gerd Heinz, Direktor des Schauspielhauses Zürich: *Eric Ambler: Das Gesamtwerk. Diogenes, Zürich.* «Ambler ist nicht nur ein sehr guter Kriminalschriftsteller, sondern auch ein grosser politischer Autor.» *Carlo Ginzburg: Erkundungen über Piero (della Francesca). Klaus Wagenbach, Berlin.* «Eine kunsthistorische Betrachtung erster Güte, und zwar eine kunst- und historische Betrachtung, die ein Werk in ihrem geschichtlichen Zusammenhang untersucht.»





Richard Paul Lohse, Künstler: *Larissa A. Shadowa: Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910–1930. Verlag VEB Verlag der Kunst, Dresden.* «Zur Zeit stelle ich Interpretationsvergleiche zwischen diesem Buch und Parallelschriften an. Wesentlich ist für mich das Fortschreiben der ‹Entwicklungslinien 1943–1984›, von denen ein Auszug in meinem neuen Buch abgedruckt ist.»

Helmut Hubacher, Präsident der SP Schweiz, liest stets mehrere Bücher: *Diethelm Schröder: Krieg oder was sonst? Spiegel-Verlag, Hamburg. Jost Krippendorff: Die Ferienmenschen. Orell Füssli, Zürich. Peter Rühmkorf: Bleib erschütterbar und widersteh. Rowohlt, Hamburg. Walter Kauer: Schachteltraum. Benziger, Zürich. Böll/ Grass/Strasser/Stern (Hrsg.): Literatur und Macht. «L'80», Zeitschrift für Literatur und Politik. «L'80»-Verlagsgesellschaft, Köln. J. R. von Salis: Notizen eines Müssiggängers. Orell Füssli, Zürich.*





Gerold Späth, Schriftsteller: *Richard Friedenthal: Jan Hus. Piper, München.* «Friedenthal entstaubt Geschichte, er lässt den Ketzer aus der Asche auferstehen als ein sehr menschlicher Mensch in einer Zeit, in der es an allen Ecken und Enden menschelte. Und was ist heutzutage? ‹Die Vergangenheit ist nicht vergangen›, Faulkner dixit. Will sagen: Die Vergangenheit ist jetzt.»

herauszugeben – sprengt der Waser-Verlag mit kleineren Broschüren, die mehr als Ausstellungskataloge und weniger als komplette Werkmonographien zu verstehen sind und schon deshalb eine publizistische Fortsetzung nicht ausschliessen. Dazu gehört auch der Werkkatalog III von Heinz Müller-Tosa. Die Arbeitsdokumentation der Jahre 1964–1983, mit einem Text von Gerhard Piniel begleitet, steht unter dem Thema «Kreise anfangen, angefangene Kreise vollenden» und bezieht graphische Streifbilder, plastische Versuche wie auch Farbgestaltungen von Innenräumen mit ein.
Ob als Kataloge, Standardmonographien oder repräsentative Publikationen gestaltet, haben die Waser-Bücher ein sehr gutes, sachliches Layout, schönen Satz, der die Lesbarkeit unterstützt, und eine tadellose Druckqualität bei den schwarzweissen und farbigen Abbildungen. Diese heute kaum mehr selbstverständliche handwerkliche Sorgfalt ist ein Geheimnis des Erfolgs und macht die Waser-Publikationen auf dem riesigen Kunstbuchmarkt unübersehbar.

Ludmilla Vachtowa

Richard P. Lohse: Modulare und serielle Ordnungen 1943–1984. Waser-Verlag, Zürich/Buchs 1984. 308 Seiten, davon 100 Bildseiten vierfarbig, Originalbeiträge von Hans Joachim Albrecht, Rudi Fuchs, Hans Heinz Holz, Serge Lemoine, Hans-Peter Riese und R. P. Lohse. Texte deutsch, französisch und englisch. Fr. 89.–

Katherina Vatsella: Willy Müller-Brittnau, Werke 1960–1976. Waser-Verlag, Zürich/Buchs 1984. 165 Seiten, davon 61 Bildseiten farbig, Texte deutsch und englisch. Fr. 88.–

Heinz Müller-Tosa: Arbeiten 1964–1983. Waser-Verlag, Zürich/Buchs 1984. 38 Seiten, davon 12 Bildseiten farbig. Fr. 15.–

Ein sozialkritischer Poet und Realist

Seit einigen Jahren ist der Name Théophile Alexandre Steinlen wieder mehr als ein blosser Insider-Tip in Kunstkreisen. Der 1859 in Lausanne geborene und von 1881 an in Frankreich lebende Künstler erlebt eine Art Renaissance, nicht zuletzt dank dem wiedererwachten Interesse für den Realismus und die politisch engagierte Illustration. Diese Steinlen-Monographie erscheint in dieser Hinsicht also gerade rechtzeitig; der facettenreiche Künstler Steinlen hätte sie allerdings schon längst verdient.
Die Bedeutung des Westschweizers Steinlen im Paris seiner Zeit war damals unbestritten. Fast unübersehbar ist sein zeichnerischer Beitrag für die illustrierten Blätter der achtziger und neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende. Markant zeugen seine vielen Plakate nicht nur vom damaligen graphischen Geschmack des Jugendstils, sondern auch vom hohen künstlerischen Niveau ihres Schöpfers. Die vielen Buchillustrationen, Titelblattentwürfe und die Vignetten, die zeitkritische Gedichte und Chansons begleiteten, sind Beispiele seines bewundernswerten handwerklichen Könnens, seiner absoluten Beherrschung graphischer Techniken.
Dass Steinlen schon bei seinem Tode (1923) und in den Jahrzehnten danach in Vergessenheit geriet, liegt wohl einmal an der stürmischen Kunstentwicklung, die seiner Zeit folgte, dann aber auch daran, dass manche Kreise ihm zwar «starke, grosse Begabung» einräumten, aber bedauerten, dass er sie für politische und Illustrationszwecke «missbrauche». Kunst und politisches Engagement, befand man wie so oft auch bei Steinlen, hatten sich nicht zu verbinden.
Die Monographie, die jetzt im Zürcher ABC-Verlag erschienen ist, beweist aber, dass diese Verknüpfung für Steinlen unerlässlich gewesen sein muss: Seine Begabung hat er fast ausschliesslich in den Dienst jenes sozialen Engagements gestellt. Freundschaften mit Literaten, Journalisten und anderen Malern

ähnlicher Couleur gehörten zu seinem Nährboden. Er war so etwas wie ein zeichnender und malender Berichterstatter der sozialen Situation seiner Zeit. Das sehr umfangreiche Material, das dem Autor der Monographie zur Verfügung stand, wurde klug nach Werkgruppen und Arbeitsgebieten gegliedert: nach den einzelnen Publikationen zum Beispiel, in welchen Steinlens Illustrationen erschienen waren, oder nach den Medien Plakat, Buchumschlag, Graphik, Malerei usw. Biographie, Bibliographie, Zeitschriftenverzeichnis und weitere Zusammenstellungen sind der seriös bearbeitete Anhang, der dem interessierten Leser zu weiteren, eigenen Schlüssen verhilft. So vermag das Verzeichnis der Ausstellungskataloge enthüllen, dass in der deutschen Schweiz noch keine grosse Steinlen-Ausstellung veranstaltet wurde (Ausnahme: Basel 1970). Berlin, New York, sogar Moskau (1977 mit Hilfe von Pro Helvetia) und natürlich manche Städte in Frankreich sind da unserem berühmten Compatriote gerechter geworden. Lausanne hat sich als seine Heimatstadt löblich für ihn engagiert.
Der deutsche Autor Peter Dittmar legte dem Buch eine konzentrierte Fassung seiner eigenen Dissertation über Werk und Wirkung des Künstlers zugrunde. Entstanden ist kein effekthaschender Kunstband mit vielen Farbtafeln, sondern ein kunstwissenschaftlicher Text, illustriert mit rund 250 schwarzweissen und 16 farbigen, teils kleinformatigen Abbildungen. Der Inhalt ist ausserordentlich informativ und legt Zeugnis ab von Dittmars fundierter Beschäftigung mit Steinlen und dessen Werk. Diese erste Steinlen-Monographie ist für den Kunstfreund sicher ein Muss, einem breiteren Publikum wird es aber zu wissenschaftlich sein. Leider, denn der Westschweizer Künstler verdient es, bekannter zu sein.

Hansueli von Erlach

Steinlen. Monographie von Peter Dittmar. ABC-Verlag, Zürich. 176 Seiten, 265 Abbildungen, davon 16 farbig Fr. 88.–/DM 106.–.

ars viva 84/85: farbige plastik

Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1984. 112 Seiten, DM 14.–
Die farbige Plastik spektakelt gegenwärtig verstärkt durch die Szene. Der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie hat sein Förderprogramm 84 unter dieses Thema gestellt und schickt die Arbeiten der sieben Preisträger (Helmut Dorner, Lutz Fritsch, Clemens Kaletsch, Axel Lieber, Mechthild Nemeczek, Peter Telljohann, Claude Wall) auf Ausstellungstournee (bis Herbst 1985). Der Begleitkatalog weist weit über die Ausstellung hinaus und steckt an exemplarischen Einzelbeiträgen (Andreas Vowinckel) das Spannungsfeld zwischen expressiver Gebärde und konkret-sparsamer Abstraktion ab.

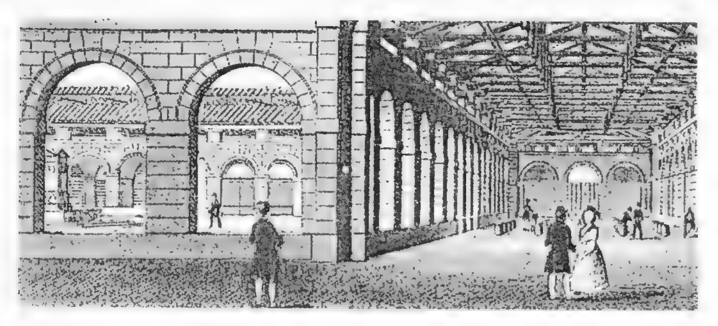
Emil Cimiotti: Ausgewählte Zeichnungen 1957–1984

Verlag der Galerie Brusberg, Hannover 1984. 184 Seiten, DM 60.–
100 grossformatige, hervorragend reproduzierte Blätter (davon 60 in Farbe) vermitteln einen Einblick in das Œuvre-Kapitel: autonome Handzeichnungen des Plastikers. Interpretatorische und seismographische Texte (Siegfried Salzmann, Dieter Blume, Emil Cimiotti) geben Erkenntnishilfen. Es entsteht ein überraschender, intimer Dialog für den Betrachter.

Visuelle Poesie

Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken 1984. 135 Seiten, DM 20.–
Hochkarätige Fachleute, Künstler und Theoretiker nehmen eine Strömung unter die Lupe, die Grenzüberschreitungen als spielerische Provokation und Concept Art betreibt und so mit Denkanstössen in den unmittelbaren Lebensraum des Lesers eingreift. Klaus Peter Dencker, selbst visueller Poet, hat ein Handbuch ediert, das zu den vielfältigen zeitgenössischen Facetten des Themas geschichtliche Bezüge herstellt, dem interessierten Laien hervorragendes Anschauungsmaterial und dem forschenden Insider einen Argumente-Fundus liefert – ein Kursus-Buch.





A good cigar is a smoke

Meine erste Zigarre rauchte ich als Sechsjähriger. Ich hatte sie von meinem Taschengeld gekauft, um herausfinden zu können, ob die Zigarren ebenso gut schmecken, wie sie riechen. Damals erlebte ich jeden Tag, wie mein Vater sich genüsslich eine Zigarre anzündete, und ich liebte den Duft, der sich dabei im Zimmer verbreitete. Doch ich vertrug die billige Marke nicht – für eine gute Zigarre reichte das Taschengeld nicht aus –, und so war ich zwei Tage lang krank, ohne dass ich meinen Eltern oder dem Arzt verraten durfte, weshalb mir so schlecht war.
Ich habe also sehr früh gelernt, dass man nur gute Zigarren rauchen darf. Meine erste Zigarre war eine Brasil, und die kann ich noch heute nicht riechen. Ich wartete aber nicht damit, Havannazigarren zu rauchen, bis ich sie mir leisten konnte. Wenn es um Zigarren geht, halte ich es für richtig, über seine Verhältnisse zu leben, denn eine gute Havanna ist ihren Preis immer wert und vermittelt mit ihrem unverkennbaren und unbeschreiblichen Aroma dem Raucher einen vollkommenen Genuss. Welche Zigarre geraucht wird, hängt von der Tageszeit und der Situation ab. Der erfahrene Raucher wählt eine leichte, nicht zu dicke Zigarre für die Arbeit während der späten Vormittagsstunden oder nach dem Mittagessen, vielleicht eine etwas kräftigere für den Nachmittag und geniesst dann seine Lieblingszigarre nach dem Abendessen: sie darf bei Kaffee und Cognac keinesfalls fehlen.
Was den Zigarren- wirklich vom Zigarettenraucher unterscheidet, ist die Tatsache, dass er jede einzelne Zigarre geniesst. Er weiss, dass sogar die Zigarren in derselben Kiste nicht immer gleich schmecken, und er geniesst die Feinheit jeder einzelnen. Wer den Unterschied zwischen zwei Exemplaren derselben Marke nicht entdeckt, braucht keine guten Zigarren zu rauchen. Man könnte für Zigarren dieselben Kriterien anwenden wie für die Liebe. Es ist eben nicht immer dasselbe, weder mit der vertrauten noch mit der unbekannten Partnerin. Und man darf das Feuer einer Zigarre ebenso wenig ausgehen lassen wie das einer Liebe.
Wer solche Vergleiche empört ablehnt, sollte wissen, dass die Zigarre die Eifersucht vieler Frauen weckte, als sie sich zum Objekt einer männlichen Leidenschaft entwickelte. Kipling schrieb, auf seine tägliche Havanna anspielend: «Wenn Maggie keine Rivalin will, will ich Maggie nicht zur Frau.» Von ihm stammt auch der Satz: «A woman is only a woman, but a good cigar is a smoke.» Als Groucho Marx von seiner Frau aufgefordert wurde, auf die Zigarre zu verzichten, antwortete er: «Nein, aber wir bleiben gute Freunde.» Dass Frauen den Geruch erkalteter Zigarren ablehnen, ist berechtigt; aber eine kluge Frau wird versuchen, am Genuss ihres Mannes teilzunehmen, indem sie zum Beispiel ein paar Züge seiner Havanna raucht. Die kleinen, für Damen bestimmten Zigarren vermitteln ihr nicht denselben Genuss wie die grossen Coronas ihres Partners. Ernest Hemingway schenkte Ava Gardner die Bauchbinde einer Havannazigarre zur Erinnerung an ihre erste Begegnung. Die Dichterin George Sand erregte Aufsehen in den Salons ihrer Zeit, weil sie Zigarren rauchte. Sie fand: «Die Zigarre schläfert den Schmerz ein und bevölkert die Einsamkeit mit tausend anmutigen Bildern.» La Rochefoucauld-Liancourt stimmte bereits 1795 eine Lobeshymne auf die Zigarre an: «Das Vergnügen zu rauchen ist noch das Geringste, was die ‹Segar› bietet. Ihre Vorzüge sind ganz moralischer Natur. Überkommt Sie Langeweile? Die ‹Segar› beschäftigt und zerstreut Sie. Neigen Sie zu Verstimmtheit? Die ‹Segar›... usw. Manchmal geht sie aus, und glücklich ist, wer nicht das Bedürfnis empfindet, sie rasch wieder anzuzünden. Ich könnte noch mehr sagen, aber es mag genug sein über die ‹Segar›, der ich wohl dies kleine Lob schulde für die Dienste, welche sie mir geleistet hat.» Die Parallele mit der Liebe stimmt: Wenn sie – die Liebe, die Zigarre – erlischt, darf man nicht den Versuch machen, sie sofort wieder zum Glühen zu bringen. Man darf auch beides nicht bis zum letztmöglichen Zug auskosten.
Winston Churchill, der im Laufe seines langen Lebens über 300000 Zigarren geraucht hat, antwortete auf die Frage, ob das Zigarrenrauchen ungesund sei: «Politik ist viel ungesünder.» Als während des Krieges auch das Haus der Firma Dunhill bei einem deutschen Luftangriff auf London getroffen wurde, erhielt Churchill um zwei Uhr morgens die telephonische Mitteilung: «Your cigars are safe, Sir.»
Die Zigarre war immer mehr als ein Genussmittel. Sie war ein Zeichen: Im alten Mexiko war sie Königen und Priestern vorbehalten und diente der Verbindung mit dem

Übernatürlichen. Sie kommt auch im Tagebuch von Kolumbus vor, der die Indianer «mit einem Feuerbrand in der Hand» in Amerika antrifft, und mit «Kräutern, um sich zu betäuben, wie es ihr Brauch ist». Als Zigarre kam dieses Kraut nach Spanien und Portugal, überquerte die Pyrenäen erst nach mehr als zweihundert Jahren und wurde dann ein Privileg des Adels und der Reichen.

Die Zigarre, die man nur zu zwei Dritteln raucht, war lange ein selbstverständliches Symbol des Wohlstandes: Nur wer sie sich nicht leisten kann, hebt einen weggeworfenen Zigarrenstummel auf und raucht ihn bis zum bitteren Ende. Ein Zeichen war sie auch für sozialkritische Karikaturisten, die wie George Grosz den verhassten Schiebern, die von der Inflation profitierten, mit Vorliebe eine fette Zigarre zwischen die wulstigen Lippen schoben. Als ich 1961 in Prag drehte, wurde ich von der tschechischen Filmequipe als ein «progressiver» Regisseur aus dem Westen akzeptiert, bis ich mir eine «Montecristo» anzündete. Da sagte der Kameramann: «Schade!» Und dies klang, als habe er jetzt meine wahre Identität entdeckt. War die Maske tatsächlich gefallen? Ein paar Jahre darauf war es umgekehrt: Die Freundschaft mit Kuba verwandelte die Zigarre in ein revolutionäres Symbol. Allerdings liefert Fidel Castro die besten Zigarren in den kapitalistischen Westen, der in harter Währung zahlt. In den sozialistischen Ländern kann die Bevölkerung keine erstklassigen Havannas kaufen. Die feinste Marke, «Cohiba», hat Fidel Castro Freunden und Ministern vorbehalten. Man kann sie allerdings in Madrid und Barcelona kaufen, dagegen weder in der Schweiz noch in England und schon gar nicht in den USA. Denn seit dem Bruch zwischen den USA und Kuba dürfen nur Nicht-Amerikaner echte Havannas zum persönlichen Gebrauch in die USA einführen. Aufwendige Reklameaktionen für amerikanische Zigarren oder Importe von den Philippinen oder den Kanarischen Inseln versuchen den Rauchern in New York oder Kalifornien einzureden, dass diese mit den Zigarren aus Havanna konkurrieren könnten.

Der «Mr. Cigar» unserer Tage, Zino Davidoff, Autor eines vorzüglichen «Zigarren-Breviers» und legendärer Zigarrenhändler in Genf, warnt vor den Erzeugnissen von Firmen, die nach dem Sieg Fidel Castros begannen, auf den Kanarischen Inseln oder anderswo unter ihrem alten Namen Havannazigarren herzustellen, für die ein ganz anderer Tabak verwendet wird. Laut Davidoff sind die richtigen Havannas heute mindestens ebenso gut, teilweise sogar besser als vor Fidel Castro. Für Davidoff gibt es nur einen Zigarrentabak, den «Puro» aus Havanna. Er behandelt Zigarren wie erlesene Weine, hat seinen vielleicht besten Zigarren die Namen grosser Bordeaux-Weine gegeben und in seinem Buch dargelegt, dass Zigarren in ihren Kisten aus Zedernholz, bei einer Luftfeuchtigkeit von 60 bis 67 Prozent und einer Temperatur zwischen 20 und 25 Grad atmen und «arbeiten» und unter Beibehaltung ihrer Fülle gut altern – wie Weine. Die feinste, teuerste und grösste Kreation von Davidoff heisst wie der entsprechende Champagner: «Dom Perignon». Sie ist 17 cm lang und übertrifft an Qualität die ebenso umfangreichen «Château Mouton Rothschild» von Davidoff, die torpedoförmige «Montecristo Nr. 2» und die Lonsdale von «Rafael Gonzales».

Es gibt aber noch grössere Zigarren: Die «Double Coronas» beispielsweise haben eine Länge bis zu 24 cm und wurden von Edward VII., Churchill und Faruk bevorzugt. Es braucht viel Zeit, eine so grosse Zigarre zu rauchen; denn die einzige Regel, die ein guter Zigarrenraucher zu befolgen hat, lautet: Rauche langsam. Nur so kann man die Zigarren wirklich geniessen. Flauberts «Madame Bovary» verachtet ihren Mann unter anderem, weil er seine Zigarren zu schnell und mit schlechten Manieren raucht: «Er stülpt die Lippen vor, spuckt jede Minute einmal aus und lehnt sich bei jedem Zug zurück.» Bertolt Brecht wünschte sich immer ein Publikum, dessen Haltung der des ruhig beobachtenden Zigarrenrauchers entspricht. Um selbst bei den Proben im Berliner Ensemble rauchen zu können, hatte Brecht eine Sondererlaubnis der Feuerwehr. Als ich ihm einmal eine Kiste «Romeo y Julieta» mitbrachte, revanchierte er sich mit einer Zigarre, die «Intelligentsia» oder «Intelligenz» hiess. Sie war sehr lang und lag in einem gläsernen Behälter. Als ich Brecht am Tage darauf bekannte, dass ich sie ziemlich ungeniessbar fand, meinte er: «So ist eben die deutsche Intelligenz.»

Für den Pianisten Arthur Rubinstein, der einst auf Kuba eine Zigarrenplantage besass, wurde eigens eine Havannazigarre nach Genf exportiert, die seit seinem Tode ausserhalb von Kuba wohl nur noch in Madrid erhältlich ist. Sie gehört zu meinen Lieblingsmarken, und ich liebe auch ihren Namen: «Sancho Panza».

Erwin Leiser

Fortsetzung von Seite 59

Verfahren mit dem Hinweis auf die Bauart der klügsten Insekten, der Bienen und Spinnen.

Längst sind solche Methoden im Hochhausbau gang und gäbe, und gerade neueste Entwürfe wenden sich ihnen wieder in vielfacher Abwandlung zu. Ging Swift bei seinen geistvollen Attakken auf die Wissenschaften auch jedes tiefere Verständnis für Technologie und Naturwissenschaften ab, so erkannte er doch sehr deutlich deren grundsätzliche Ambivalenz in moralischer, ethischer, beschäftigungspolitischer, juridischer Hinsicht, die Schwierigkeit, die Geister, die man gerufen hat, auch wieder loszuwerden.
Realistisch, nüchtern, technologisch und abenteuerlich geht es bei Jules Verne zu, dessen Utopien ihrer ungeheuren Verbreitung und der grundsätzlichen Machbarkeit vieler Details wegen einflussreich auf die Zukunftsvorstellungen von Ingenieuren und Architekten gewirkt haben:



«Wie heisst diese blöde Insel?!»
«Standard Island!»
«Wie heisst diese blöde Stadt?»
«Milliard City!»

Hinter dieser Ironie verbirgt sich eine der folgenreichsten Verne-Utopien: die von der hochtechnisierten künstlichen Insel. Als Domizil der Reichen und einer Elite-Schickeria im Stillen Ozean ermöglicht die Propellerinsel den Amerikanern, die es sich leisten können, allen Unbilden des Klimas auszuweichen und ein angenehmes und krisenfreies Leben zu führen. Nach Nord- und Südstaaten getrennt, leben 10000 US-Bürger wie die Maden im Speck auf dieser Insel, die mit allen Errungenschaften der Zivilisation und Technik ausgestattet ist. Obwohl oder gerade weil Verne bei seiner Schilderung kaum architektonische Details bemüht, hat die Propellerinsel die Phantasie von Romanautoren, Drehbuchschreibern, Filmarchitekten und Architekturzeichnern immer wieder beflügelt. Noch in den Architektur-Utopien der sechziger und siebziger Jahre, etwa von Peter Cook, Ron Herron, Buckminster Fuller und Paolo Soleri, ist das Vorbild von Vernes Insel deutlich zu spüren, und Arno Schmidt gar hat sie sich ganz unverhohlen als Modell seiner *Gelehrtenrepublik* (1957) ausgesucht. Unter dem Namen IRAS (International Republic for Artists and Scientists) schwimmt die Insel dort als Dicht- und Denkdomizil für die Genies dieser Erde, fein säuberlich je zur Hälfte aus Ost und West, durch die Sargassosee
In seinem Roman *Die 500 Millionen der Begum* schildert Verne nach der französischen Niederlage von 1870/71 Deutschland mit hasserfüllter, parodistisch übertriebener Prophetie als waffenstarrendes, präfaschistisches Konzentrationslager. Er kontrastiert die beiden, territorial unabhängigen, im US-Bundesstaat Oregon angesiedelten Idealstädte *Stahlstadt* und *France-Ville* Während «Stahlstadt» eine konzentrierte, lagerartig befestigte und bewachte Industrieansiedlung ist, in der der Exprofessor und Kanonenkönig Schultze dem sinistren Geschäft nachgeht, immer durchschlagskräftigere Kanonen zu konstruieren und zu bauen, sind in «France-Ville» gebündelt alle Idealvorstellungen der Gartenstadt verwirklicht: dezentralisiert, Villenbebauung, luftig, leicht, hygienisch, liberal, unbegrenzt ausbaufähig: ein Los Angeles des 19. Jahrhunderts, allerdings ohne die negativen Begleiterscheinungen, die die Umsetzung solcher Architekturträume mit sich brachte.
Die beiden nach wie vor einflussreichsten Utopien des 20. Jahrhunderts sind Aldous Huxleys *Schöne Neue Welt (Brave New World)*, 1932, und George Orwells *1984*. Gemessen an ihrem literarischen Gehalt und daran, dass der direkte Einfluss dieser Werke die Denkvorstellungen vieler Menschen – bis in die parlamentarische Arbeit verschiedener Länder hinein – geprägt hat, verraten deren Architekturkonzeptionen wenig Originalität. Huxleys Modell einer *affluent society*, die sich mit strenger Konditionierung ihrer Bewohner und mit Drogen alle Probleme vom Leibe halten möchte, extrapoliert gemischt bebaute Grossstadtlandschaften der zwanziger Jahre in eine post-fordsche Zukunftswelt, die bereits vorhandene Tendenzen einfach weiterdenkt.
Im Gegensatz dazu wird Orwells *1984* architektonisch von zwangsnormierter, post-katastrophaler Öde, «diese langen Reihen heruntergekommener Häuser aus dem 19. Jahrhundert», dominiert. Einzig die vier Hauptministerien *Miniwahr, Minipax, Minilieb* und *Minifluss* stechen – ebenfalls furchterregend – von diesem architektonischen Einerlei ab

Das Wahrheitsministerium – Miniwahr, wie es in der Neusprache, der amtlichen Sprache Ozeaniens, hiess – sah verblüffend verschieden von allem anderen aus, was der Gesichtskreis umfasste. Es war ein riesiger, pyramidenartiger, weiss schimmernder Betonbau, der sich terrassenförmig dreihundert Meter hoch in die Luft reckte

Unter den neueren Utopien, was den Einfallsreichtum architektonischer Vorstellungen angeht, ist nur Ernest Callenbachs Roman *Ökotopia (Ecotopia)*, 1975, für die Zukunftsentwürfe heutiger Architekten und Designer von Interesse.
Callenbachs Roman ist höchst bemerkenswert, weil er eine bekannte, vorhandene Stadtlandschaft unter konsequentem architektonischem Durchdenken ökologischer Gesichtspunkte in die nahe Zukunft des Jahres 1999 transportiert. Callenbach geht von der Grundhypothese aus, dass sich im Jahr 1980 ein Teil Kaliforniens mit der Hauptstadt

San Francisco von den USA gelöst hat, autonom existiert und unter dem Namen Ökotopia eine heute schon machbare ökologisch-alternative Gesellschaft etabliert hat. Dabei durchdenkt Callenbach eine wachstumsneutrale, dezentralisierte, ökologisch orientierte Gesellschaft und realisiert literarisch, dass eine Stadtarchitektur nicht nur aus Gebäuden, sondern in hohem Masse auch aus Strassen, Parks, Plätzen besteht. Ein Ausschnitt aus dem Bericht des nach Ökotopia entsandten Reporters William Weston über San Francisco mag dies belegen:

Als sich meine Überraschung über die Stille gelegt hatte, musste ich feststellen, dass sich die Market Street – einst eine belebte Geschäftsstrasse, die durch die Stadt bis hinunter ans Meer führte – in eine Promenade mit Tausenden von Bäumen verwandelt hat. Die Strasse selbst, auf der elektrische Taxis, Kleinbusse und Lieferwagen entlangsummen, ist zu einer zweispurigen Winzigkeit zusammengeschrumpft. Den verbleibenden riesigen Raum nehmen Radfahrwege, Brunnen, Skulpturen, Kioske und kuriose, mit Bänken umstellte Gärtchen ein. Die fast unheimliche Stille wird nur vom Surren der Fahrräder und dem Geschrei von Kindern durchbrochen. Gelegentlich hört man sogar Vogelgesang – und das auf der Hauptstrasse der Landesmetropole!...
Meine Fragen an Passanten enthüllten die vielleicht erstaunlichste Tatsache, der ich in Ökotopia bisher begegnet bin: Die Wolkenkratzer der Innenstadt, früher die Zentralen grosser Konzerne, sind in Wohnbauten verwandelt worden! Weitere Nachforschungen werden erforderlich sein, um ein klares Bild von dieser Entwicklung zu gewinnen, aber nach dem zu urteilen, was ich heute wiederholt auf der Strasse hörte, sind die ehemaligen Wohnviertel in den Vororten weitgehend verlassen. Viele der meist dreistöckigen Häuser waren bereits durch das Erdbeben von 1982 schwer beschädigt worden. In den neueren Vierteln wurden Tausende von billigen Reihenhäusern (die meine Gesprächspartner spöttisch als «Kreditkisten» bezeichneten) ausgeschlachtet und nach Entfernung der elektrischen Leitungen sowie der Glas- und Metallteile von Bulldozern niedergewalzt. Die Bewohner leben heute in der Innenstadt – in Häusern, in denen nicht nur Wohnungen, sondern neben Läden und Büros im Erdgeschoss auch Lebensmittelgeschäfte, Kindertagesstätten und Restaurants untergebracht sind.

Die Autoren der Hauptbeiträge

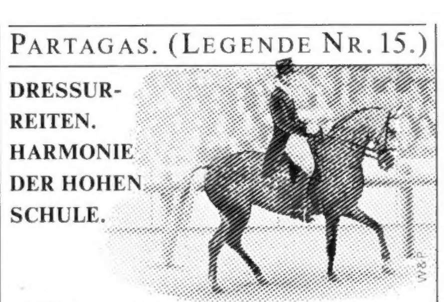
Prof. Dr. Christian W. Thomsen, geboren 1940 in Dresden, Studium der Anglistik, Germanistik und Theaterwissenschaften in Tübingen, London und Marburg. Promotion 1967, anschliessend Assistent und Professor für englische und amerikanische Literaturwissenschaften in Marburg. 1973 Ruf als Anglist und Gründungssenator an die Universität-Gesamthochschule in Siegen. 1981 Ruf nach Düsseldorf. Mitglied des Forschungsinstitutes für Geistes- und Sozialwissenschaften an der Universität Siegen. Mitherausgeber der Reihe Siegen, Studien für Literatur- und Sprachwissenschaften. Lebt in Siegen.

Alice Villon-Lechner, geboren 1954 in Graz, aufgewachsen in Wien. 1982 Abschluss des Studiums der Germanistik, Literaturkritik, Kunstgeschichte und Romanistik in Zürich. Publikationen in schweizerischen und österreichischen Zeitungen zu klassischer und zeitgenössischer Kunst und Literatur (unter anderem über I. Carroll, K. Mansfield, T. Bernhard, I. Calvino). Lebt in Zürich und Wien.

Photo- und Quellennachweis

Ullstein-Bilderdienst, Berlin: S. 15, 20/21, 31, 35, 36, 38, 39; Pinacoteca Nazionale, Siena (SCALA, Firenze): S. 16/17; Pinacoteca Comunale, San Gimignano (SCALA): S. 19; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Kranichphoto, Berlin): S. 23; Theatermuseum München (ARTOTHEK, Planegg): S. 24/25; Rijksuniversiteit, Printenkabinet, Leiden: S. 26; Zeichnung von Wolfram Elaviez aus «Treppen der Götter – Zeichen der Macht» von Ulrich Schmidt (Econ Verlag, Wien/Düsseldorf 1970): S. 28/29; The Saint Louis Art Museum, St. Louis: S. 27; Kunsthistorisches Museum Wien (ARTOTHEK): S. 30; Staatsgalerie moderner Kunst, München (ARTOTHEK): S. 32, 55; The Fort Worth Art Museum, Fort Worth (Texas): S. 33; Helmut Jahn, Chicago: S. 37; Kunstbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: S. 40/41; Abbildung aus «Des Fortifications et Artifices ...», Paris 1601: S. 43; The British Library, London: S. 44/45, 47; Städtische Galerie im Lenbachhaus (ARTOTHEK): S. 49; Graphische Sammlung Albertina, Wien / Verlag H. Ellermann KG, München: S. 51; Sammlung Lothar-Günther Buchheim, Feldafing (ARTOTHEK): S. 52/53; Deutsches Museum, München: S. 57; Ursula Seitz-Gray, Frankfurt: S. 58; Museum of Modern Art, New York (ARTOTHEK): S. 60/61; Bildarchiv Foto Marburg, Marburg: S. 64/65, 67.

PARTAGAS. (LEGENDE NR. 15.)



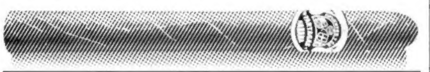
WELCH ERLEBNIS von Reiterfreiheit, ein morgenfrüher Galopp querfeldein. Und welcher Gegensatz: Dressurlektion in der Halle, Disziplinierung von Reiter und Pferd, jede leise Gewichtsverlagerung, jedes Wort nur dazu da, gegenseitiges Verständnis zu vervollkommnen, zu sensibilisieren. Behutsam, verständnisvoll. Durch die halbe Bahn, die Acht, die Volte, bis alle Hufschlagfiguren auf feinste Schenkelhilfe hin sauber ausgeprägt kommen. Empfindsamkeit, Reife, Disziplin.

EIN LANGER Weg bis zum fliegenden Galoppwechsel, den Passagen, Piaffen oder Traversalen einer Hohen Schule. Welche Bilder von Harmonie, Einheit und Eleganz, was für ein Reiterlebnis.

WENN **HAVANNA PARTAGAS** jedes Format, jeden Typ in harmonisch abgestimmter Perfektion präsentieren kann, so war es auch hier ein langer Weg zur Hohen Schule. Ob hand- oder maschinengerollt ist eine Preisfrage, im Erlebnis ändert nichts.

PARTAGAS Cigarillos als *Chicos* würzig, als *Bonitos «extra mild Blend»* leichter. **PARTAGAS** Kopfcigarren Longfiller machinerolled gibt es als kleinere schlanke *Petit Bouquets, Panetelas, Londres Finos, Parisianos,*

*PARTAGAS von Weitnauer, Kenner und Importeur feiner Cigarren, präsentiert Ihnen bei Ihrem **HAVANNA**-Fachmann ein vollkommenes Programm feiner Kopfcigarren für alle Gelegenheiten.*



Super Partagas und *Culebras,* für preis- und qualitätsbewusste Kenner.

ETWAS INTENSIVER die mittleren Grössen *Mille Fleurs, Petit Coronas Especiales, Toppers.*

HOHE KLASSE das Standard-Sortiment Hand-mades: leichtere, elegante *Filipos, Charlottes, Royales;* mittlere Formate für nach dem Essen *Petit Coronas, Astorias, Coronas, 898 Cabinet Selection;* die festlichen Grossen: *Churchills de Luxe, Lusitanias.*

HÖCHSTE SCHULE für Insider der **HAVANNA** Cigarrenwelt: die *Partagas Série du Connaisseur,* handgerollte, rare Jahrgangstabake, *Vegas Finas,* aus dem Herzen Cubas, vom Fachmann wie ein Schatz gehütet *(er ist selbst Gourmand).*



HAVANNA PARTAGAS.
ZU RECHT EINE LEGENDE.



Das Schweizer Künstlerplakat

«Das Plakat soll, indem es das Auge durch Zeichnung und Farbenwirkung, jedoch mit der Vermeidung aller marktschreierischen Mittel, zu fesseln sucht, dem Beschauer in ungekünstelter Weise von der Landesausstellung Kenntniss geben.» Mit dieser Bedingung wurden 1882 Schweizer Künstler aufgefordert, an der öffentlichen Konkurrenz für einen Plakatentwurf zur Landesausstellung 1883 in Zürich teilzunehmen. Dieser Wettbewerb bot erstmals Künstlern Gelegenheit, ins Metier der Plakatkunst einzusteigen. Vorderhand warben ihre Plakate ausschliesslich für kulturelle Veranstaltungen und Ausstellungen; um 1900 tauchten dann die ersten von Künstlern entworfenen Touristik- und Sachplakate auf, und nach dem 1. Weltkrieg engagierte man sie auch für politische Plakate.
Bis heute entwerfen immer wieder Schweizer Künstler Plakate für verschiedene Zwecke. Hodler, Giacometti, Cuno Amiet, Max Bill sind darunter nur die berühmtesten Künstlernamen, die mit zum guten Ruf der Schweizer Plakatkunst beitrugen. Im März-Heft stellt das «du» ausgewählte Beispiele des Schweizer Künstlerplakats vor.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.–	sFr. 12.–	DM 14.–	öS 98.–
Halbjahr	sFr. 49.–	–	–	–
Jahr	sFr. 90.–	sFr. 105.–	DM 120.–	öS 935.–

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.– Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:
«du»-Verlag, Conzett+Huber AG,
Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto:
«du»-Verlag, Zürich, 80 - 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P. O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7–6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, México 11, D. F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack. S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N.Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York. N.Y. 10013

Venezuela: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas

Ich interessiere mich für ein
◇ Einfamilienhaus
◇ Reihenhaus
◇ Wirtschaftsgebäude

Name ____________

Strasse ____________

PLZ/Wohnort ____________

einsenden an Furter Holzbau AG
Bahnhofstrasse 44, 5605 Dottikon
Telefon 057-241978

Furter Holzbau AG

Fachwerkbauten für Wohnhäuser, Wirtschaftsgebäude und Gemeinschaftsanlagen

Gasthof Schwanen

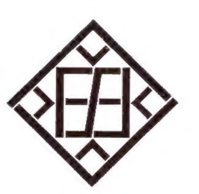
Dorfbild mit altem Fachwerk

... weil Holz immer zukunftsweisender Baustoff bleibt ...

Viele überzeugende Beispiele aus alter Zeit beweisen, dass auf Holz errichtete Tragsysteme uns über Generationen erhalten bleiben. In harmonischen Prozessen hervorgebrachte Naturprodukte sind weder nachzuahmen noch zu ersetzen. Ihre Qualität ist die Qualität der Natur.

Darum bauen wir überzeugt mit Holz – für eine natürliche Architektur von morgen.

Dürfen wir auch Sie für den modernen Fachwerkbau begeistern? Wir zeigen Ihnen gerne unsere Musterhäuser in der Fachwerkbauweise in Dottikon (AG) und Fehraltorf (ZH).



Fachwerkbau seit drei Generationen


BVLGARI
30, RUE DU RHÔNE
GENÈVE
TÉL. (022) 28 15 00
ROMA · NEW YORK · MONTE CARLO · PARIS